FRANÇOIS PICARD

LA MUSIQUE CHINOISE

MINERVE

MUSIQUE OUVERTE

Collection
MUSIQUE OUVERTE
dirigée par Jean-Yves Bosseur et Pierre Michel

Dominique et Jean-Yves Bosseur : *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*
Pierre Michel : *Gyorgy Ligeti compositeur d'aujourd'hui*
Claude Fatus : *Composition musicale et informatique*
Ferruccio Busoni : *L'Esthétique musicale,* textes traduits de l'allemand par Daniel Dollé et Paul Masotta

Ouvrage publié avec le concours du Centre national des lettres

© Minerve, 1991.

780.951
PIC

François Picard

LA MUSIQUE CHINOISE

148

PRÊT : 15 9 67 12

Minerve

Au-dessus de l'homme, il y a d'autres hommes, au-dessus du ciel, il y a d'autres cieux. (Proverbe chinois.)

Ce livre n'aurait pas vu le jour sans les musiciens chinois qui ont gardé vivant leur art, sans les chercheurs chinois, japonais, britanniques, allemands, hollandais, américains et français qui m'ont précédé, sans l'enseignement et les encouragements de mes maîtres Tràn Van Khê, Michèle Castellengo, Jacques Pimpaneau, Iannis Xenakis, Magalie Sun-Reclus, Li Minxiong, Xu Zhaoming, Lin Youren, Tan Weiyu, Liu Ying et, inlassablement, Kristofer Schipper, sans la confrontation avec les ethnomusicologues réunis par Bernard Lortat-Jacob, sans le soutien du Bureau de la formation des Français à l'étranger du ministère des Affaires étrangères et de la division de la Recherche de la direction de la Musique du ministère de la Culture, sans l'accueil de l'Ambassade de France en Chine et de nombreuses institutions chinoises, en tout premier lieu le conservatoire de musique de Shanghai, sans l'exemple de Claude et Nicole Picard, sans les encouragements de Jacques Dupont, Pierre Toureille, François-Bernard Mâche, Francis Bayer et Rembrandt Wolpert, sans l'écoute de mes élèves et auditeurs, sans la confiance de mon éditeur Philippe Bonnet et la patience attentive de mes lecteurs, Chantal Rader, Kristofer Schipper, Henri Lecomte et Alain Arrault.

Qu'ils en soient remerciés et acceptent cette dédicace.

M
L74

PIC MCH1 99

INTRODUCTION

La Chine recèle une des musiques les plus riches du monde, savante et authentique, vivante et traditionnelle, proche et totalement autre.

Depuis *La Musique chinoise* de Louis Laloy, publié vers 1910, et «l'Essai historique sur la musique classique des Chinois» de Maurice Courant, paru en 1912 dans l'*Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire* d'Albert Lavignac, aucun ouvrage français n'avait tenté une présentation générale de la musique chinoise. De surcroît, les nombreux travaux d'érudition parus depuis lors en chinois ou en langues occidentales n'avaient jamais fait l'objet d'une introduction synthétique. Le point de vue du musicien lui-même restait ignoré, au profit de commentaires sur des textes théoriques mal datés, mal compris. Par delà le musicologue, l'ethnologue ou le sinologue, cet ouvrage veut avant tout fournir des repères au musicien, au mélomane, au voyageur curieux.

Plus de deux mille cinq cents ans d'histoire, des milliers de musiciens, des centaines d'essais et de recueils au fil des siècles, des trouvailles archéologiques incomparables, des partitions notées depuis plus de mille ans fournissent un matériau extrêmement riche et jusqu'ici sous-exploité. La complexité des documents, la difficulté de la langue et de son écriture, l'ésotérisme des notations ne doivent plus aujourd'hui faire obstacle à l'écoute informée que permet une approche de la musique chinoise dans son contexte.

Esotérique, mystique, symbolique, la musique chinoise apparaît souvent trop difficile à celui qui tente d'en saisir la théorie,

les principes. Descriptive, mélodique, sentimentale, elle semble trop simple à l'auditeur distrait des restaurants. Fluide, expressive, subtile, énergique, elle laisse voir sa vraie nature, complexe et claire, au musicien : ancienne, transmise et transformée par des siècles d'échanges internationaux, elle a élaboré des formes exécutées selon des règles familières à l'Occidental : s'accorder, jouer juste, en place, écouter, respecter le texte, le style, travailler son instrument, maîtriser les paramètres de timbres, d'intensités, de profils dynamiques, d'accentuations, d'articulations.

Ignorant la référence constante à une tonique, un bourdon, elle compense partiellement l'absence d'harmonie fonctionnelle par des mutations, des changements de modes. Surtout, son système utilise de manière unique les modulations temporelles : variations d'allures, de tempos, d'accentuation, de longueur de mesure et de phrase. Quant aux hauteurs, elles s'organisent selon des modalités multiples (harmoniques naturelles, consonances, quintes, proportions, tempérament...) pouvant se superposer dans un même ensemble, un même instrument, créant une sorte d'harmonie spectrale.

En tant que phénomène sonore, de même qu'elle partage la prédominance du pentatonisme avec les mondes celte et sud-américain, la musique chinoise ne présente peut-être pas de caractéristiques remarquables : on peut comparer les ensembles de hautbois et percussions à ceux de Turquie ou de Corée, l'hétérophonie de la voix, des cordes et des vents à celle pratiquée dans la Nûba arabo-andalouse ou le Ca tru vietnamien, l'intimisme, l'intériorité de la cithare des lettrés à ceux des *koto* ou *shakuhachi* japonais ou du *ney* persan. La science historique, assistée de l'archéologie et de l'iconographie, permet d'expliquer et de dater l'origine de beaucoup de ces relations.

Entre musiques primitives, populaires, savantes, de cour, professionnelles, classiques, entre Orient et Occident, Nord et Sud, la musique chinoise mérite qu'on la considère sous l'angle selon lequel elle se distingue, la coexistence de ses modes de transmission : l'oralité, le manuscrit, l'imprimé.

L'oralité autorise et requiert la fidélité ; la répétition nécessaire durant l'apprentissage amène une imprégnation forte, une marque profonde, liant intimement répertoire et style.

Le manuscrit permet des transmissions plus rapides ou diffé-

rées, nécessaires quand les possibilités d'initiation ou les occasions de jeu se font plus rares. Il s'accommode d'un délai avant la mémorisation, facilite la remémoration. Souvent limitée ailleurs à l'élément textuel, la notation en Chine y associe les hauteurs, plus rarement les doigtés, les ornements ou les rythmes.

L'imprimé marque la reconnaissance officielle, le prestige, la volonté de garder et de diffuser, plus qu'une réelle nécessité musicale. Tendant à se substituer à l'oral, il ne se justifie que par une évolution vers plus de précision, plus d'ampleur.

Certains des traits considérés comme typiques, tel celui de «musique à programme», apparaissent à la lumière de l'étude critique, comme des éléments récents, accessoires ajoutés: plus que dans les «oiseaux bruissant autour de la barque de la concubine voguant sur la rivière baignant le palais impérial par une nuit de pleine lune printanière», l'esthétique traditionnelle se trouve dans le son, donné par la nature et sculpté par l'homme, structurant le temps.

1

LE CADRE

L'OMNIPRESENCE D'UNE CULTURE OFFICIELLE

> Les huit familles d'instruments et les différentes expressions du chant et de la danse furent souvent célébrées à travers les âges par des lettrés de talent dans des éloges et des descriptions poétiques. [...] Tout cela est fort beau mais loin d'épuiser le sujet. En fait, il semble que ces auteurs ne comprennent pas vraiment l'essence des sons.[1]

Archéologie et ethnologie ont, ces quinze dernières années, bouleversé l'image de la Chine. La découverte d'instruments de musique datant d'il y a plus de deux mille cinq cents ans comme l'écoute de traditions qu'on disait mortes renouvellent notre appréhension de sa musique, rendent enfin possible une étude sereine.

Cependant, un ensemble de discours, esthétiques, historiques, théoriques, sur la musique s'est depuis plus de deux mille ans constitué en un corpus idéologique, une vulgate[2]. Ce système décrète le légitime, qu'il organise autour d'une pensée symbolique. Il exclut comme barbare ce qui vient de l'étranger; la référence, souvent mythique, à l'antiquité y fait figure d'autorité; il met en avant l'utilité sociale, au détriment de l'invention. Le sens y prime sur le son.

La culture officielle se révèle omniprésente: la notation,

1. Ji Kang, «Essai poétique sur le *qin*» (*Qinfu*), trad. Georges Goormaghtigh, *L'Art du qin, deux textes d'esthétique musicale chinoise*, Bruxelles, Institut des hautes études chinoises, 1990, p. 25.

2. Kenneth De Woskin, *A Song for One or Two*, Ann Arbor, Center for Chinese Music Studies, Universtity of Michigan, 1982, l'appelle «*received textual tradition*».

l'instrumentation, les titres, les systèmes musicaux doivent lui rendre des comptes. Ainsi s'expliquent certaines stratégies d'évitement que nous rencontrerons, comme l'invention de la notation populaire *gongche*, le travestissement de certaines pièces sous des noms d'emprunt.

La bonne connaissance de cette vulgate, désormais accessible à travers commentaires et traductions[1], en rend une présentation générale inutile. Resterait à en écrire la sociologie et l'histoire; nous préférons nous en tenir à la musique.

UNE ESTHETIQUE DU SON

> La musique est la substance de l'univers, la nature des êtres. L'union avec cette substance, l'accord avec cette nature, voilà l'harmonie.[2]

La substance de la musique réside, pour les Chinois, dans le son. Substance-corps (*ti*) s'oppose à fonction (*yong*), comme nature (*xing*) à passion (*qing*). La musique n'a pas de fonction et n'exprime aucun sentiment. Elle équivaut à une résonance (*ganying*), réponse spontanée, mise en mouvement (*dong*) de l'air, des souffles. Elle est son.

La musique ne se limite pas à du bruit organisé dans le temps. Conditionnée par l'espace, elle apparaît différente au nord et au sud, à l'intérieur et à l'extérieur, statique ou en marche. Instrument de pensée, elle réalise un rapport au monde. Elle entretient des relations avec le langage sous ses différents aspects, langue et écriture, radicalement séparées en Chine. Si la musique s'inscrit d'abord dans le temps de son exécution, la mémoire et la possibilité d'anticipation prédéterminent ce présent. L'histoire, la culture individuelle et collective interfèrent à tout moment. Ignorant l'improvisation telle que la pratiquent le jazz ou les musiques indiennes, la musique chinoise ne se réduit jamais à une musique de l'instant. Remémoration, réactualisation, répétition, elle permet, comme le rite, de faire revivre le passé, de le rendre présent. La liturgie met tout particulièrement à profit ce pouvoir de structurer le temps.

1. Voir la bibliographie.
2. Ruan Ji, «Essai sur la musique» (*Yue lun*), vers 250. Rééd. dans Ji Liankang, «Ji Kang, Essai. La musique n'a ni tristesse ni joie.» (*Ji Kang: Sheng wu aile lun*), Pékin, Renmin yinyue, 1987, p. 73.

Une distinction générale revient souvent dans la pensée chinoise. Alors que les rites ont pour fonction de distinguer entre l'inférieur et le supérieur, la musique doit relier les hommes, établir et manifester l'harmonie.

L'Occident assigne cette première fonction au sacré (latin *sacer*, de la racine *sak*, «ce qui est séparé»), la seconde à la religion (latin *religio*, «ce qui relie»).

En Chine, on peut ainsi opposer une sacralité ritualisée, le confucianisme, à une religion au sens propre, expression même des communautés, qu'on appelle religion populaire ou «paganisme»[1]. La musique a alors la même fonction que cette dernière; là réside sa vérité.

DES TRADITIONS VIVANTES

La confrontation avec des partitions concrètes a montré que l'évolution des musiques en Chine s'effectuait par des processus de natures différentes, et à des vitesses différentes. L'analyse de la transmission à travers le temps et l'espace révèle la place centrale de la tradition orale dans un milieu d'une grande homogénéité, comme l'explique l'anthropologie, qui considère la religion du peuple comme la «seule institution du pays vraiment populaire»[2]. La lenteur d'évolution de ce milieu, malgré des crises telles que les invasions étrangères ou l'unification, vers 1600, des rituels bouddhiques, explique l'extraordinaire pérennité de ses traditions.

L'autonomie du musical à l'intérieur même des phénomènes historiques et sociaux constitue un autre de ces processus: l'adaptation à un genre ou à un instrument particuliers obéira aux règles musicales propres à ce genre ou à cet instrument, prescrivant forme, timbre, orchestration, échelles, ambitus, ornementation, rythmes. Ce processus aboutit à rendre le même air méconnaissable; il gardera cependant pour l'analyste, et souvent pour le

1. Tel que défini par Marc Augé, *Génie du paganisme*, Paris, Gallimard, 1982.

2. Kristofer Schipper, «La religion traditionnelle, un contre-pouvoir», dans Pierre Gentelle, éd., *L'Etat de la Chine*, Paris, La Découverte, 1989, p. 268.

musicien, une identité originale. Cet incessant travail d'adaptation a pour corollaire l'absence d'improvisation ou de création. Il s'agit néanmoins d'un véritable travail de composition, au double sens de «mettre ensemble» et de «faire avec». La nature des techniques musicales ne paraît alors pas plus complexe dans une sphère culturelle (courtisans, lettrés, musiciens professionnels, paysans) que dans une autre. Seules leurs vitesses d'évolution caractérisent ces différents milieux.

LA PLACE DE LA MUSIQUE DANS LA SOCIETE CHINOISE

> La musique est le mouvement du cœur. La musique est la fleur de la vertu. Ciel et terre ensemble résonnent, voilà l'harmonie du ciel et de la terre.[1]

La musique occupe une place privilégiée au sein des traditions écrites: tout laisse à penser que le plus ancien livre transmis, le «Canon des poèmes» (*Shijing*), consiste en une compilation de chants, dont certains remonteraient au IX^e^ siècle avant notre ère. Les instruments de musique (*yueqi*) faisaient partie des insignes du prestige, comme en témoigne leur présence dans la tombe d'un notable provincial[2], au milieu de ses biens les plus précieux: femmes et talismans[3] (*qi*).

La culture officielle de la Chine antique accorde une grande importance à la musique, puisqu'elle va jusqu'à lui dédier un classique, le «Mémorial de la musique» (*Yueji*). Ces traditions se retrouvent dans les premiers dictionnaires, *Erya et Guangya*, qui placent la musique (*yue*) entre les talismans (*qi*) et le ciel et la terre (*tian et di*). Au X^e^ siècle, la grande encyclopédie «soumise au sceau impérial» (*Taiping yulan*) possède une section propre à la

1. *«Yue zhe xin zhi dong ye, yue zhe de zhi hua ye, tian di dong he, tian di zi he.»* Cette citation d'après le «Mémorial des rites» (*Liji*) figure en tout début du juan 105 consacré à la musique de l'encyclopédie «Manuscrits de la salle du Nord» (*Beitang shuchao*), compilée vers 610 par Yu Shinan.

2. Le marquis Yi de Zeng; voir Alain Thote, «Une tombe princière chinoise du V^e^ siècle avant notre ère», *Académie des inscriptions & belles-lettres, Comptes rendus des séances de l'année 1986, avril-juin*, Paris, 1986, pp. 393-413.

3. *«Qi»* veut bien sûr dire «ustensile», mais Granet a montré qu'il avait dans l'antiquité valeur de talisman. Voir Marcel Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, PUF, 1959, p. 134.

musique (*yue*), qui suit les sections consacrées à l'homme (*ren*), aux rites (*liyi*) et précède la littérature (*wen*) et l'étude (*xue*).

La grande encyclopédie du XX^e siècle[1] adopte en revanche une classification plus nettement occidentale et sépare les arts en théâtre et cinéma, musique et danse, chantefables et acrobaties, beaux-arts, calligraphie, sceaux, artisanat et photographie. La section musicale comprend les instruments, les ballades et les chants populaires. Une autre classification[2] retient comme catégories d'ouvrages: théorie musicale, musiques des chansons et ballades, de danse, de contes, d'opéra, instrumentales, religieuses, divers. Un même auteur ira jusqu'à donner différentes énumérations, classant les musiques en cinq catégories: 1) des peuples minoritaires 2) traditionnelles 3) savantes 4) de théâtre 5) religieuses[3]; ou bien en quatre: 1) du peuple Han 2) des peuples minoritaires 3) de tradition «savante» 4) moderne[4].

Les institutions d'enseignement et de recherche et les maisons d'édition mettent à part l'opéra (*xiqu*) et distinguent la musique instrumentale, les chantefables (*quyi*) et les chants populaires (*minge*). Aucun musicien, aucun professeur, aucun chercheur, chinois ou étranger, ne peut se vanter d'avoir eu accès à tous ces domaines séparés. Des éditions monumentales, qui compteront des dizaines de milliers de pages et des millions de notes de musique, devraient voir le jour d'ici une trentaine d'années, dont personne ne pourra étudier ni même lire l'intégrale. Certains chercheurs se spécialisent aujourd'hui dans un seul instrument, un seul recueil, une seule région, un seul genre ou une seule période.

La culture qui a fait de la musique le lien établissant l'harmonie de l'homme avec le ciel et la terre a-t-elle donc totalement

1. «L'Océan des mots» (*Cihai*), 1re éd. 1936, éd. révisées en 1965 et 1979. «Fascicule séparé sur les arts, extrait de l'Océan des mots» (*Cihai. Yishu fence*), Shanghai, 1980.

2. Institut de recherches musicales de l'Académie des arts, «Index des livres et partitions de musique de Chine» (*Zhongguo yinyue shupu zhi*), Pékin, Renmin yinyue, 1984.

3. Cheng Shui-cheng, cours «musique chinoise», Centre d'études des musiques orientales, 2 février 1985.

4. Cheng Shui-cheng, «La musique traditionnelle chinoise», programme du concert donné à Paris par le Groupe de musique traditionnelle chinoise de Taiwan, sans date (1985).

disparu? Peu s'en faut. Ce peu, il importe aujourd'hui de le trouver, l'analyser, le préserver et le transmettre.

Le musicien dans la société traditionnelle

La musique est la technique-type.[1]

Certes la culture de l'honnête homme a intégré la musique, comme le révèle la place qu'elle lui assigne dans les encyclopédies. Le savoir musical demeure cependant séparé; il reste de l'ordre d'un savoir-faire. Le musicien est ainsi considéré comme l'artisan par excellence, celui qui travaille, à la fois magicien et technicien (*gong*).

Les «Rituels des Zhou» (*Zhouli*) attestent de l'existence, depuis l'antiquité, de musiciens professionnels[2]. Ils formaient une caste de spécialistes comprenant instrumentistes, danseurs et responsables de l'accord des instruments. La fondation du premier empire, en 221 avant notre ère, marque la ruine de ce monde, et sans doute une perte irréparable de savoir. La dynastie Han (−206 à 220) tente de reconstituer le répertoire perdu, et crée le Bureau de la musique (*Yuefu*), malheureusement composé quasi exclusivement de fonctionnaires sans affinités artistiques. La confrontation qui suit avec les barbares, nomades turco-mongols du Nord et tibéto-birmans du Sud, entraîne de nouveaux bouleversements, une expansion de la culture chinoise vers le Sud et d'importants métissages, aboutissant à l'âge d'or des Tang (618-907), où des orchestres jouant une dizaine de styles différents coexistent à la cour. Les lettrés, chassés de leurs emplois par la dynastie mongole des Yuan (1206-1368), vendent leur talent aux troupes qui inventent alors l'opéra. Jusqu'à la chute des Qing, en 1911, la cour entretiendra des orchestres pour les rituels, les banquets et le divertissement intime.

D'autre part, celui qui ne peut tirer sa subsistance d'un vrai travail ou d'une rente devient souvent musicien; aveugle, il erre sur les routes, disant la bonne aventure; femme, elle rejoint les entraîneuses.

1. Voir Marcel Granet, *op. cit.*, p. 282, n. 3.
2. Voir Léon Vandermeersch, *Wangdao la voie royale, recherches sur l'esprit des institutions de la Chine antique*, Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, 2 vol., 1977 et 1980.

Le destin du musicien professionnel dans la Chine traditionnelle apparaît comme une fatalité familiale, un malheur voire même un déshonneur. Nombre de diatribes contre la musique s'adressent à ces mercenaires. Les lettrés, les gens de bien se veulent connaisseurs (*zhiyin*), amateurs, *dilettanti*.

Parallèlement, une grande cérémonie, une fête réussie, un beau rituel ne sauraient se passer de musique, exécutée par des semi-amateurs choisis au sein des communautés pour leur talent et leur maîtrise du répertoire de circonstance.

Le musicien dans la société actuelle

Aujourd'hui, le terme «amateur» a pris une forte connotation péjorative, synonyme d'ignorant ou d'incapable. Les non-professionnels, qui comptent pourtant en leurs rangs certains des plus grands musiciens, acceptent ce diktat et se dévalorisent ainsi ostensiblement aux yeux de l'observateur. Poursuivant l'entreprise académique de l'ancien Bureau de la musique (*Yuefu*), les institutions d'enseignement et de recherche pratiquent un collectage débouchant sur la valorisation du répertoire par une exécution «conforme», reproductible, standardisée, en un mot professionnelle.

Des classements, dont nul n'ose douter, établissent une hiérarchie dans toute la profession : une sélection précoce dans les écoles secondaires distingue les meilleurs éléments, qui bénéficient alors d'un enseignement de qualité dispensé dans les conservatoires régionaux, puis nationaux. La possession du diplôme de sortie d'un des trois grands conservatoires (Central de Pékin, de Chine et de Shanghai) signifie la garantie d'un emploi à vie, la reconnaissance d'une qualité standard. L'institution répartit les musiciens entre les ensembles de chants et danses et les orchestres de musique nationale, rattachés aux établissements d'enseignement, de film ou de radio, ou encore aux administrations culturelles locales, régionales ou nationales. Concours et prix assurent régulièrement la mise à jour des hiérarchies.

La transmission orale, l'exemple du maître voient leur crédit dévalué. L'enseignement a importé de l'Occident exercices et examens, exigeant pratique assidue et acquisition d'un répertoire

très vaste. Histoire et théorie font partie des cursus, mais de manière secondaire. Pourtant, aujourd'hui encore, certains des meilleurs artistes ont appris la musique en famille. Seulement ils devront valider leur savoir dans le cadre des conservatoires pour pouvoir accéder au statut de professionnel.

Le compositeur a un statut de fonctionnaire et ne touche aucun droit d'auteur. La Révolution culturelle le confinait même dans l'anonymat. L'interprète a plus de chance, mais s'il veut faire de l'argent il devra se tourner vers la variété, qui seule apporte des profits sans commune mesure avec les chiches salaires des diplômés des conservatoires. Fatigués des responsabilités écrasantes imposées par un système qui ne déteste rien tant que l'initiative individuelle, des dirigeants d'orchestre se recyclent dans la «recherche», considérée comme la plus enviable des sinécures. Le mendiant aveugle, s'il n'a pas disparu, demeure plus que jamais caché.

Pourtant des dizaines de milliers, des millions d'amateurs se réunissent pour chanter leurs airs d'opéra favoris, pour retrouver dans les maisons de thé la douce atmosphère de l'entente sans enjeu, pour célébrer la nouvelle lune. Des jeunes filles vivent dix, quinze heures quotidiennement face à des pianos dont les chiffonniers occidentaux ne voudraient pas, déchiffrant des pages de musiques jamais entendues. Des chanteurs, à cinq heures du matin et dans la neige, donnent toute la puissance de leurs voix d'airain. Des poètes, des fous, s'éprennent d'une musique, d'un instrument, et abandonnent tout pour apprendre auprès d'un maître. De vieux musiciens enseignent à leurs fils ou petit-fils la tradition qu'eux-mêmes ont reçue. Amoureux et amoureuses rivalisent d'invention dans des joutes poétiques chantées, tandis que pour tout un chacun le rituel des morts reste associé aux percussions et aux hautbois.

La musique dans les études chinoises

Les «études chinoises» (*hanxue*), autrement dit la sinologie, concèdent une place extrêmement marginale à la musique. On peut y voir deux explications, à défaut de raisons: la sinologie a longtemps pris pour unique objet les textes, suivant en cela la

mode des fonctionnaires chinois. Or, si les références à la musique abondent dans les textes, il demeure difficile de faire le lien entre celles-ci et les musiques effectivement jouées. L'écrit fournit peu de clés concernant les fonctionnements internes de la musique, et les notations musicales demandent des études spécifiques auxquelles seul un musicien peut accéder. D'une manière plus profonde, peut-être faut-il même admettre que le musicien n'a pas en Chine de statut si élevé qu'il mérite l'attention de l'observateur.

LES CATEGORIES

L'existence en Chine d'une histoire, d'une écriture, d'un urbanisme, d'une technologie, d'arts de la scène pourrait faire croire à une proximité entre ces catégories et celles de l'Occident. Quand on cherche à la saisir, la spécificité de l'être chinois contredit pourtant la prétendue universalité de l'humain. Déjà la langue nous avertit : ses catégories temporelles ne se laissent pas ramener aux passé, présent et avenir familiers ; ses catégories lexicales n'opposent pas nom et verbe, adverbe et adjectif ; espace et temps y sont pensés différemment, et cette différence implique une tout autre pratique musicale, une tout autre écoute.

L'espace

Intérieur et extérieur

Ni église ni château, le temple se présente comme un espace structuré, articulant extérieur et intérieur en son sein. Comme dans le palais ou l'unité d'habitation, comme dans la cité ou la ferme, l'espace ne se laisse jamais limiter au bâtiment. L'enceinte et ses ouvertures le déterminent d'abord, suivant un plan constant mais varié, rectangulaire et orienté. Les constructions elles-mêmes intègrent l'ouverture. Pas de mur pour soutenir les toits, mais des poteaux, la forme type étant celle du pavillon ou du kiosque, ouvert sur des jardins intérieurs, des cours, ménageant des dédales de passages, établissant de subtiles hiérarchies entre les appartements réservés, les salons de réception et les communs. Franchie la porte du temple ou du palais, on débouche

sur des enfilades de cours où se succèdent pavillons et tours. Le centre n'existe que relativement à une périphérie. Les gravures nous montrent tantôt des scènes de théâtre installées dans un de ces pavillons, le public étant en plein air, tantôt l'inverse.

L'espace unique et intérieur, la salle, qu'occupent simultanément moines et fidèles, acteurs et spectateurs, musiciens et auditeurs existe aussi, mais alors subtilement divisé en sous-espaces spécifiques, et relié à un extérieur, une coulisse où disparaissent pour se changer moines ou acteurs.

L'installation et la dispersion de l'aire sacrée ou de l'aire de jeu obéissent à des rituels spécifiques[1]. La présence de reliques du Bouddha ou de tablettes des ancêtres ne suffit pas à établir un espace; rien de permanent comme un autel ou une scène.

Ni amphithéâtre ni Bayreuth, ignorant transept et chœur, l'espace ne se réduit jamais à celui de l'illusion, de la boîte magique qui fonde le regard occidental. Transposé sur une scène avec coulisse et fosse d'orchestre, l'opéra chinois comme le rituel perdent sens, car ils deviennent orientés, à sens unique. La fameuse ouverture du quatrième mur qui caractérise le regard voyeur du spectateur de Labiche apparaît *a contrario* comme une formidable fermeture. Perspective, regard du prince, décor sont des concepts vides dans la scénographie éclatée et la pluralité des lieux, où jamais le spectateur ne demeure coincé dans un fauteuil, absorbé par une vision; le son et l'action interviennent tantôt au nord, tantôt au sud, tantôt devant, tantôt derrière, tantôt dehors, tantôt dedans, le plus souvent ici et là à la fois. Les fameuses ombres chinoises elles-mêmes ne se contentent pas de l'aplat projeté d'une image, mais suggèrent un envers aussi réel et intéressant.

Les formes spatiales ont leurs correspondances dans les idées. Alors qu'il est centré, déployé dans les cinq directions et replié par de multiples symétries dans le temple de Confucius, l'espace dans la maison de thé s'inscrit dans un cercle intime, traversé d'énergies diffuses.

Le corps est un microcosme: celui de l'empereur, carte borgésienne, étend ses membres sur le territoire entier, tandis que

1. Voir Kristofer M. Schipper, «Purifier l'autel, tracer les limites. A travers les rituels taoïstes», dans Marcel Detienne, éd., *Tracés de fondation*, Louvain-Paris, Peeters, 1990, pp. 31-47.

montagnes et ravins, sources et rivières emplissent l'espace intérieur du corps taoïste, peuplé d'innombrables esprits. Le cabinet du lettré s'ouvre sur un rideau bruissant de bambous; la vallée répond à son chant qui émeut la montagne; les nuages défilent et les eaux coulent.

Nul n'est uniquement source et seulement récepteur. Les boucles de rétroaction envahissent la théorie de l'information. « *The medium is the message* » (Mac Luhan) doit ici être pris dans le sens fort du pouvoir médiumnique fondamental, originel, du musicien, médiateur entre terre et ciel, homme et nature, visible et invisible.

Nord et Sud

Au moins depuis le grand essor de la riziculture au VII[e] siècle[1], les Chinois ont pris l'habitude d'opposer une Chine du Nord à une Chine du Sud: Chine du blé et Chine du riz, Chine conquérante et Chine paisible, nombre d'antinomies, dans tous les domaines, se sont laissé ranger dans ces catégories faciles à mémoriser. Les musiciens y font très fréquemment référence, et à l'heure actuelle les caractérisations stylistiques sont réduites à ces deux expressions: le style du Nord sera «rude et vigoureux», celui du Sud «doux et raffiné». Mais l'horizon culturel des Chinois va rarement jusqu'à penser l'ensemble du vaste pays; bien souvent, il se borne à l'échelon de la province ou de l'unité dialectale. Ainsi, la même opposition Nord/Sud qualifiera l'opposition Pékin (Nord)/Shanghai (Sud) pour quelqu'un de Shanghai, tandis que ce dernier sera lui-même considéré comme du Nord, et donc «rude et vigoureux», par quelqu'un de Canton.

Local et national

L'émergence d'une musique nationale apparaît à la fois comme une conséquence moderne du développement des communications et comme le fruit d'une politique volontariste, qui ne reconnaît pas l'authenticité comme valeur. Local, comme amateur, a pris une connotation péjorative. Pourtant, ce qu'on

1. Voir Jacques Gernet, *Le Monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 232.

appelle «musique nationale» (*Guoyue*) a une histoire et des origines géographiques repérables. On ne saurait en effet sous-estimer l'importance de la région du Bas fleuve Bleu (*Jiangnan*). L'opéra *Kunqu*, les répertoires solistes de luth *pipa* et de vièle *erhu*, quelques-uns des plus grands maîtres de cithare *qin* en proviennent, y compris le grand maître «du Nord», Guan Pinghu, né à Pékin d'une famille originaire du Jiangsu. Xu Qi, qui édita en 1722 ses «Partitions pour qin de Wuzhi zhai» (*Wuzhi zhai qinpu*), était originaire de Yangzhou dans le Jiangsu. Wuxi, dans la même province, a vu naître Hua Qiuping, Abing, Yang Yinliu et Cao Anhe. On pourrait multiplier les exemples.

La part laissée aux autres régions se révèle minime. L'opéra de Pékin lui-même ne tire pas ses origines de la capitale, mais de la fusion de diverses traditions. Le Nord a certes ses écoles de flûte traversière (Liu Guanyue), d'orgue à bouche (Hu Tianquan) et de hautbois *guanzi* (Hu Zhihou). Canton a bien une spécialité de cithare *zheng*, en concurrence avec le Shandong, et de cithare *yangqin*.

Finalement, la «musique nationale» pourrait bien se limiter à une musique du Bas fleuve Bleu. L'hégémonie de cette région trouve son explication dans l'importance historique de Nankin, capitale des Ming jusqu'en 1421, qui était et demeura, bien plus que la mythique vallée moyenne du fleuve Jaune, le centre intellectuel et artistique de la Chine.

L'espace culturel chinois s'étend aussi en un vaste archipel, peuplé d'îlots verdoyants qui ont pour noms Quanzhou, Xi'an, Wutai shan, Chengdu, Chaozhou, ou Qujiaying, mais aussi Taiwan, Singapour, Paris XIII^e^, ou encore la vallée perdue de Lijiang, dans le Yunnan, où les Naxi jouent une musique remontant probablement au XIII^e^ siècle.

Le temps

On peut tout prévoir, sauf l'avenir. (Proverbe chinois.)

En Chine aussi on naît, on se développe et l'on meurt. Là aussi les temps archaïques furent des âges d'or, là aussi l'espérance d'une vie meilleure a suscité des eschatologies. Ancien et nouveau se succèdent et s'opposent; chacun tour à tour peut incarner le bien, le positif. Confucius et légistes, Zhu Zaiyu et jésuites, magiciens et astrologues, savoirs perdus et retrouvés,

transmission secrète et manifeste, ésotérisme et proclamation, cent écoles n'ont pas cessé de rivaliser. Et pourtant les cycles temporels par dix, douze et soixante de la symbolique chinoise n'en finissent pas de tourner, le *yin* et le *yang* de se succéder. Le nom de Laozi, le fondateur du taoïsme, la plus chinoise des pensées, ne signifie-t-il pas «le vieil enfant»?

Dans la pensée chinoise, rien ne marque spontanément le temps, ni lisse, ni strié, ni irréversible. On peut l'écrire, le réécrire. C'est la tâche de l'homme d'en construire provisoirement un modèle par le rituel. En agissant sur ce modèle, il agit sur le temps. Il peut bien tenter de le fixer par l'alternance du tambour et des claquettes, de la cloche et du tambour, il ne l'empêchera pas de changer. Les conséquences musicales sont immenses: le temps du rituel, de la musique, nécessite d'abord son ouverture, sous la forme d'un prélude, une invitation aux esprits, qui ne peut avoir lieu qu'après l'instauration de l'aire sacrée. Conque, trompes, percussions de cloches, de bois, de peaux. A la fin, on devra raccompagner les invités, les esprits, disperser l'aire, les airs. La coda (*weisheng*), fort courante, ne prendra cependant jamais la forme d'un récapitulatif thématique. Empruntée à un répertoire restreint de standards, elle permet de quitter le particulier de tel rite, de telle suite, de telle pièce, pour rentrer dans la généralité. Les formes closes, fixes, pourront toujours se combiner, se mêler, par insertions, répétitions internes, élisions. L'ouverture-résumé, l'exposition-variation apparaissent comme des formes bien trop simples, liées à un temps bien trop linéaire, pour avoir ici leur place. Seule une analyse fine et complexe permet de déceler l'exposé intégral du thème principal, caché au sein du déroulement, ou parfois même carrément omis. La séance entière formera un tout.

Le concert moderne s'ouvrira et se clora systématiquement par une pièce orchestrale. Certes le vif-lent-vif occidental a peut-être inspiré cette forme, en soi non traditionnelle, mais le fait même de considérer l'ensemble du concert, quels que soient le lieu, le public ou les instruments, comme un événement unique est significatif.

La présence constante du passé, pour qui sait le faire resurgir, a des conséquences sur les répertoires et leurs structures. De nombreux genres connaissent «huit grandes pièces», comme le *Jiangnan sizhu* ou les suites du Shanxi, beaucoup fonctionnent sur

une combinatoire de timbres (*qupai*) et de formules. On pourrait en retirer l'impression d'un répertoire figé. Et cependant, quel accroissement à travers les siècles, et combien de pertes! La superposition de temps s'écoulant à des vitesses différentes réduit à néant l'espoir d'envisager l'histoire de la musique chinoise comme une succession d'événements[1].

De manière frappante, la musique se refuse comme l'histoire à se laisser ramener à un déroulement linéaire. L'accélération progressive du tempo, si fréquemment pratiquée, modifie constamment le temps isochrone, marqué par l'alternance de la claquette et du tambour. Temps dispersé (*sanban*), fluide (*liushuiban*), lent (*manban*), moyen (*zhongban*), rapide (*kuaiban*) se succèdent et se recouvrent, l'intérêt étant toujours porté sur l'art de la transition et de son anticipation. Quant aux instruments, ils superposent et opposent à plaisir leurs densités différentes, de la placidité du luth à trois cordes et de l'orgue à bouche à la virtuosité du luth *pipa* ou de la flûte *dizi*. Tant et si bien que pulsation, mesure, phrase, geste coexistent, différenciés et cependant mêlés, au point qu'une transcription en valeurs (blanches, noires, croches...) avec barres de mesure, toujours possible, est toujours fausse.

LES SOURCES

La Chine possède, parallèlement à une culture orale et manuscrite bouillonnante, riche, complexe, une culture écrite pontifiante, à vocation d'orthodoxie sur fond de polémique, œuvre des lettrés, ces «pisseurs d'encre»[2], ces scribes fonctionnaires qui ont inventé l'histoire-chronique. Leur immense littérature, au premier rang de laquelle se placent les annales dynastiques et les classiques, fournit une masse énorme à la fois de renseignements et de jugements auxquels on ne peut pas ne pas se référer.

Cela fait de la musique chinoise un domaine échappant pour partie à l'ethnomusicologie, historiquement constituée comme science des musiques des peuples sans écriture. A l'heure où cette

1. Voir l'éditorial «Tentons l'expérience», *Annales*, nov.-déc. 1989, Paris, Armand Colin, pp. 1318-1319.
2. La formule est de Paul Demiéville.

discipline tente de faire admettre la validité de ses méthodes, et tout d'abord de l'exigence du «travail de terrain», pour l'étude des musiques savantes et européennes, on aura plaisir à saluer son apport irremplaçable en Chine[1]. Apport relativisé par le terrain lui-même, qui fait ressortir combien les résultats obtenus localement résistent à l'extrapolation, en raison de l'immensité du pays et de la multiplicité de ses cultures.

Des références multiples, dont on peut retrouver la trace dans la littérature classique, traversent tout discours en langue chinoise, même le dialecte du paysan illettré, rendant indispensable l'étude de l'écrit. Surtout en matière de musique, puisque les systèmes de notation, si on les compare à ce qui existe dans les autres cultures savantes, comme les traditions musicales d'Inde du Nord, de Perse ou du Moyen-Orient, n'ont d'équivalent qu'en Europe. La musique elle-même, le phénomène sonore produit *hic et nunc*, ne se départit jamais en Chine de sa profondeur temporelle, même quand un aveugle chante pour des illettrés.

Cependant, seule la tradition nous rend accessible l'histoire de la musique : aucune partition découverte dans le désert ou dans une bibliothèque japonaise ne serait déchiffrable, *a fortiori* jouable, sans le secours de celle-ci. Bien entendu, la tradition se révèle moins fiable quand elle prétend transmettre non pas des objets culturels, des manières de voir ou de faire, mais des informations. Rien pour cela ne remplace le tangible, objets, images, textes.

Objets et images

De nombreuses découvertes archéologiques ont révélé des flûtes en os datées d'il y a huit mille ans[2], des ocarinas en terre ;

1. Voir en particulier Antoinet Schimmelpenninck et Frank Kouwenhoven, «Folk song collecting in China, a short survey», *China Information*, été 1988, pp. 43-57.

2. Parmi le mobilier funéraire, vraisemblablement celui d'un chaman, découvert à Jiahu, dans le Henan, figuraient deux flûtes en os (mâle et femelle?) à sept trous, accompagnées de huit carapaces de tortues gravées du caractère «œil» (*mu*), de matériel de pêche et de chasse, et de bijoux. Voir Wei Cao, «A New Discovery of Jiahu Bone-Flute of 8.000 Years Ago», *Archæologia musicalis*, 2/89-1/90, pp. 158-159. Interprétation dans Wu Zhao, «The Origins of China's Musical Culture : Jiahu Turtleshell Shakers and Bone Flutes and the Eight Trigrams (Neolithic period)», 4e Colloque international d'archéologie musicale, Saint-Germain-en-Laye, 8-12 oct. 1990.

puis des cloches, en terre avant d'être en bronze, des phonolithes, des tambours en pierre; enfin, des carillons de cloches et de pierres. De la période des Printemps et Automnes[1], commençant il y a plus de deux mille cinq cents ans, datent des flûtes de Pan et traversières, des cithares, des tambours, des orgues à bouche; des dessins sur poteries représentent la vie communautaire: scènes de chasse et de pêche y côtoyent orchestres de carillons et de tambours; des figurines de poterie forment des ensembles jouant cithares, orgues à bouche et tambour. On retrouve ces ensembles sous les Han. Alors apparaissent des trompes, des tambours à boules fouettantes, suivis des premières cithares analogues aux *qin* actuels, puis des luths et enfin des harpes.

Dunhuang

Au nord-ouest de la Chine, le corridor du Hexi fait communiquer les déserts de Gobi et du Taklamakan. Point de passage obligé de toutes les routes de la soie terrestres, les mondes indien, chinois et les civilisations, maintenant disparues, de l'Asie centrale s'y croisèrent, du v^e^ au xv^e^ siècle. Ici apparurent les cordes frottées, par ici passèrent les luths, les hautbois, les cymbales, au rythme lent des caravanes. Les pèlerins bouddhistes, chinois, indiens, sogdiens, scythes ou parthes, trouvèrent refuge et ermitage à Dunhuang, dans des grottes creusées à même la roche, au bord d'un mince ruisseau, entre pierres et sables, entre ciel et terre. Leurs peintures murales portent le témoignage inspiré d'une symbolique et d'un imaginaire imprégnés de bouddhisme.

A Dunhuang, rien que dans les grottes de Mogao, on trouve des représentations musicales sur les peintures murales de deux cents caves, avec 3 346 musiciens et 4 330 instruments de 44 sortes. Au cours des siècles, une prodigieuse évolution se produisit, preuve d'une constante inventivité: on ne compte pas moins de cinquante formes de luths, sans parler des percussions, encore plus variées. Tandis que les plus anciennes peintures ne montrent que quatre sortes d'instruments, plus de trente apparaissent sous les Tang. Les instruments, d'abord isolés ou tenus par des anges

1. Cette période de la dynastie Zhou doit son nom aux «Printemps et Automnes de maître Lü» (*Lü shi Chunqiu*), titre des chroniques correspondantes. «Printemps et Automnes» sont l'expression même du temps qui passe.

volants, se groupent progressivement en de petits ensembles pour former finalement de véritables orchestres accompagnant des danses paradisiaques. Arrangés selon différents modèles, ces orchestres présentent des traits communs: la claquette marquant le rythme occupe la place la plus haute, le luth prend la tête des instruments à cordes, le tambour celle des percussions, tandis que les vents se voient regroupés en sections[1].

Depuis, des nomades ont chassé d'autres nomades, l'islam a remplacé bouddhisme et nestorianisme (une hérésie chrétienne); les fabuleuses cultures de Kuchâ ont disparu de la mémoire des hommes. Les Ouïgours, qui habitent désormais ces déserts, témoignent magnifiquement d'une autre civilisation, l'islamique[2]. C'est ailleurs qu'il faut aujourd'hui aller chercher les traces de ces pèlerins, dans la tradition vivante du bouddhisme chinois.

Peintures et gravures

A partir du x[e] siècle, peintures sur soie et dessins remplacent progressivement statuettes et peintures murales comme sources d'information, montrant des scènes d'intérieur chez les hauts fonctionnaires ou au palais. Sous les Song (960-1279), on commence à voir des scènes de rue, des maisons de thé, des colporteurs, des théâtres, qui seront abondamment représentés jusqu'à nos jours dans les gravures polychromes et les estampes accompagnant le développement du roman en langue vulgaire et du théâtre.

Les musées et la conservation

Si la Chine a le culte de l'ancien, elle n'a pas celui du musée. Les anciens vassaux, Japon et Corée, ont mieux qu'elle préservé les instruments, et leurs musées renferment des trésors inestimables. Il en va à première vue de même de la musique. Les Japonais prétendent jouer dans leur *Gagaku* la musique léguée

1. Voir Zheng Ruzhong, «Etude des catégories instrumentales dans les peintures murales de Dunhuang» (*Dunhuang bihua yueqi fenlei kaolüe*), *Dunhuang yanjiu*, 4, 1988, pp. 10-25.

2. Disques *Turkestan chinois / Xinjiang. Musiques ouïgoures*, Ocora C 559092-93, 1990, enregistrements et texte de présentation de Sabine Trébinjac et Jean During.

par la Chine des Tang. Les travaux de Laurence Picken et de son équipe[1] ont prouvé que des changements essentiels avaient affecté non le texte, mais l'esprit. En jouant les partitions jusqu'à seize fois moins vite, les Japonais ont réussi l'exploit de détourner complètement cette musique au profit de leur propre esthétique. En revanche, nombre de gestes d'alors se retrouvent à l'identique dans le *Nanyin* du Fujian ou les musiques du Wutai shan ; dans la musique paraliturgique de Qujiaying, petit village paysan du Nord, entre Pékin et Tianjin, certaines des pièces ressemblent de manière frappante à du *Gagaku* joué à la chinoise.

Textes

Depuis les inscriptions sur bronze et écaille de tortue jusqu'aux immenses compilations et relevés de terrain actuels, à travers partitions, témoignages, évocations, descriptions, réflexions, calculs, prises de position, l'écrit semble occuper une place privilégiée pour l'étude de la musique chinoise. Cependant le musicien appartient au monde du son, de l'oral, et donc de la mémoire.

Les plus impressionnantes constructions, celles par exemple des suites pour gongs et tambours *Shifan luogu*, ne permettent l'analyse que de leurs transcriptions. Une étude critique des sources révèle que les musiciens dans leur pratique n'ont nul besoin de l'écrit. Tout est élaboré et mémorisé mentalement, ce qui implique des processus cognitifs complexes : une partie de ce répertoire relève en effet de la combinatoire.

L'usage de l'imprimé a entraîné *a contrario* une perte dramatique de savoir-faire et d'imagination. Le développement par les conservatoires de la partition et de la transcription note par note d'interprétations de référence a conduit à une spécialisation instrumentale et à une standardisation des styles et des interprétations. Le nécessaire ressassement qu'impliquaient la mémorisation et l'élaboration individuelle de chaque partie explique la pratique dite de la « routine », universellement constatée, de jouer encore et toujours les mêmes pièces.

1. Laurence Picken, éd., *Music from the Tang Court*, vol. 1, Londres, Oxford University Press, 1985, vol. 2, 3 et 4, Cambridge University Press, 1985 et 1987.

Aujourd'hui, la diffusion par la radio et la réplication par l'enregistrement ont rendu nécessaire un renouvellement continuel, au détriment des subtiles variations que rendait possible l'absence de fixation. Cela peut paraître paradoxal concernant une culture qui nous a tant légué d'écrits et de partitions. C'est qu'il faut inverser la perspective et s'interroger non sur le matériau écrit, mais sur celui lu : on constate alors que l'écrit sert pour la transmission, encore que de manière secondaire, jamais pour l'élaboration.

Partitions

Historique des notations

On peut examiner l'ancienneté des partitions à la lumière de la datation de leurs supports et de l'examen critique des styles ou des références historiques. On aboutit ainsi à une histoire-chronique qui voit se succéder les instructions pour cithare *qin* dès le VI^e^ siècle[1], les tablatures pour luth *pipa* au X^e^ siècle[2], la notation en hauteurs absolues pour le chant[3] et les tablatures pour cithare *qin*[4] au XII^e^ siècle, enfin la notation en courbe du chant taoïste aux XIII^e^-XIV^e^ siècles[5]. L'omniprésence des partitions de type *gongche*

1. «L'orchidée solitaire, en mode de *jieshi*» (*Jieshi diao Youlan*), entre 505 et 557.

2. Manuscrits de Dunhuang P. 3808, B. N., fonds Pelliot, vers 933. La première tablature occidentale pour luth figure dans l'*Intabolatura di lauto*, publiée à Venise en 1507-1508 par O. Petrucci.

3. Zhao Yansu, éd., «Les Partitions de douze odes extraites des sections Feng et Ya du Canon des poèmes» (*Feng Ya shi-er shi pu*), vers 1180. La notation de la hauteur absolue des sons apparaît en Occident au XI^e^ siècle avec le *Micrologus* de Gui d'Arezzo.

4. Jiang Kui, «Chants du taoïste à la pierre blanche» (*Baishi dao ren gequ*), vers 1195. Rééd. Shanghai, 1924.

5. «Rituel des sons de jade» (*Yuyin fashi*), juan 1, section 2, inclus dans l'édition de 1444 du «Canon taoïste» (*Daozang*) sous le numéro 333. Voir Jao Tsung-i, *Airs de Touen-houang*, intr., trad. et notes de Paul Demiéville, Paris, CNRS, 1971, p. 24 (33). Chen Guofu, «Etude sur l'origine du Canon taoïste» (*Daozang yuanliu kao*), vol. 2, Pékin, Zhonghua shuju, 1963, p. 300, date ce rituel des Song du Nord, soit au plus tôt au X^e^ siècle. Voir aussi Chen Guofu, «Interprétation de la notation curviligne du *Yuyin fashi*: rapport préliminaire» (*Bei Song Yuyin fashi yin [xian] pu kaoqiao*), dans Pen-Yeh Tsao et Daniel P. L. Law, *Studies of Taoist Rituals and Music of Today*, Hong Kong, The Society for Ethnomusicological Research in Hong Kong, 1989, pp. 181-217, et Judith Magee Boltz, «Neumatic notation in the Taoist Canon and performance practice today», *ibid.*, pp. 88-109.

interdit pendant longtemps de distinguer les particularités des interprétations sur chaque instrument. Cet obstacle a été contourné par Laurence Picken et ses collaborateurs, qui ont collecté dans divers recueils pour cithare, luth, hautbois et orgue à bouche les partitions respectives de la même pièce d'époque Tang et ont ainsi pu établir *a posteriori* une véritable partition d'orchestre.

Les premières partitions d'orchestre synoptiques, détaillant la partie de chaque instrument, sont l'œuvre de Zhu Zaiyu[1]. Elles nous montrent l'exécution de chants du rituel impérial accompagnés, du haut en bas de la page, au carillon de cloches, à la caisse *bofu*, aux claquettes *chunbao*, aux cithares *qin* et *se* et au carillon de lames de pierre.

Le recueil «Appendice pour cordes» (*Xiansuo beikao*) de 1814 marque une étape importante. Il note en colonnes verticales parallèles les partitions individuelles des luths *pipa* et *xianzi*, de la vièle *huqin*, de la cithare *zheng*, et, pour certaines pièces, la partition commune aux vents. Au début du XX^e^ siècle, les Japonais introduisent la «notation simplifiée» (*jianpu*). Cette notation chiffrée avait été élaborée par Jean-Jacques Rousseau[2] en 1746, puis perfectionnée par Pierre Galin (1786-1821) et popularisée par Aimé Paris et Emile Chevé (1804-1864).

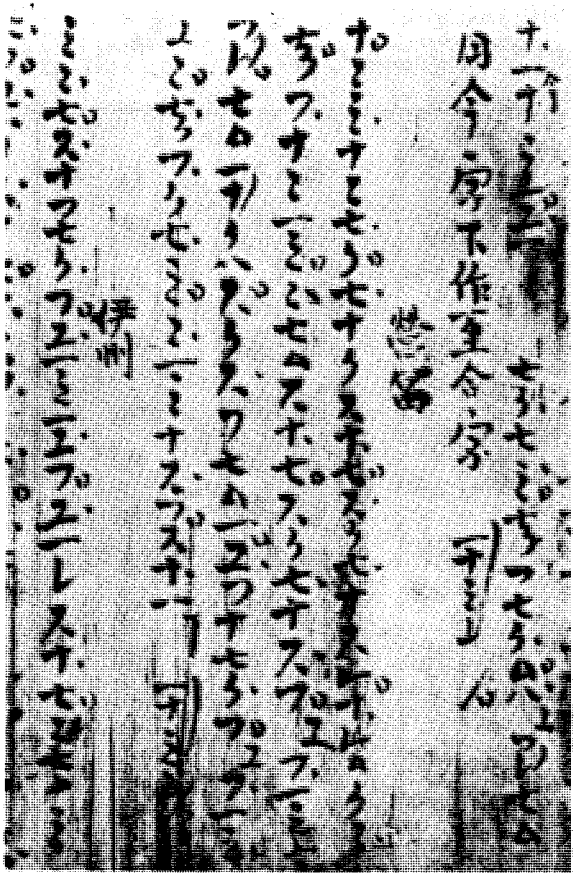
Une des erreurs courantes dans les transcriptions provient de l'ignorance de la façon dont les Chinois prononcent les caractères de cette notation. Ce qui pour nous est un caractère numérique est pour eux un simple signe de hauteur relative, se substituant à ceux de l'ancienne notation gongche. Ainsi, «1» se prononce *do*. On se méfiera de plusieurs confusions fréquentes: *do* en notation «cinq sons» se prononce (mais ne s'écrit pas) comme *mi* en notation *gongche*; *sol* en notation *gongche* se dit *liu*, qui signifie dans la langue courante «six»; *la* en notation *gongche* se dit *wu*, qui signifie dans la langue courante «cinq».

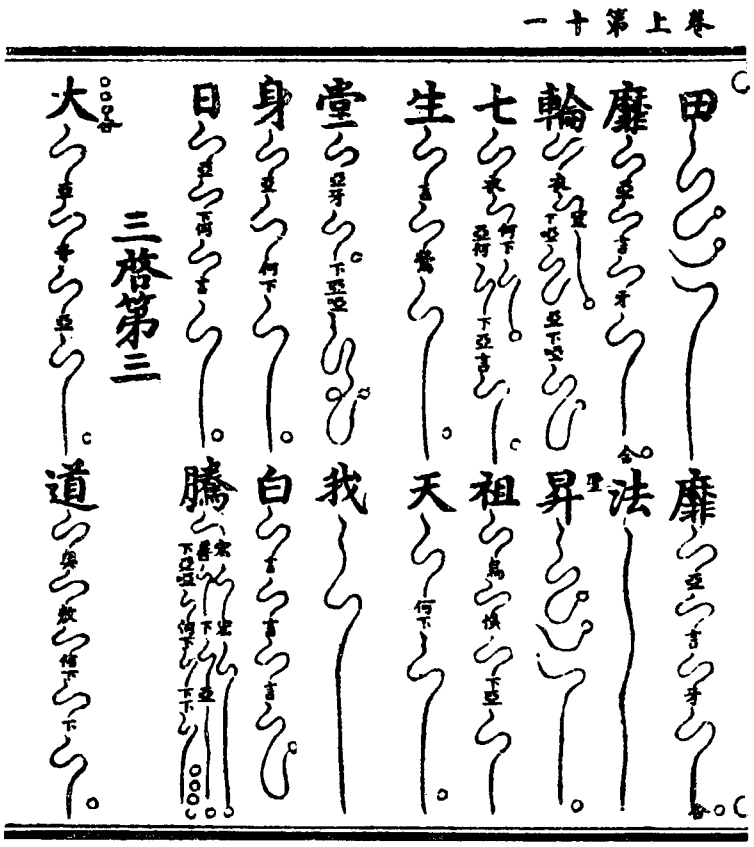
Voici une table de correspondance des notations efficace[3]:

1. Par exemple Zhu Zaiyu, *Caoman guyue pu*, 1605, juan 1, f. 22. Notons que les premiers exemples précis d'orchestration en Occident, les *Sacræ Symphoniæ* de Giovanni Gabrielli, 1597, sont contemporains.

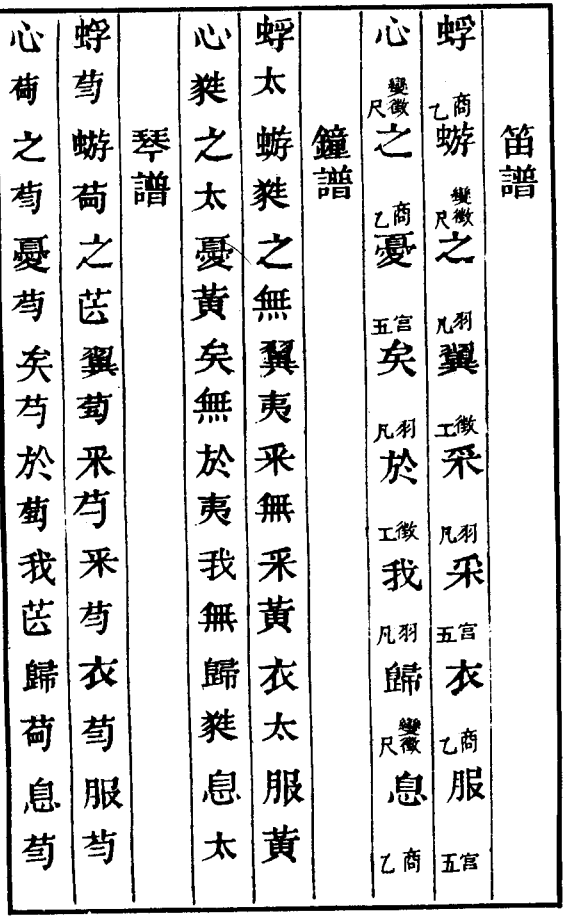
2. Jean-Jacques Rousseau, «Dissertation sur la musique», dans *Ecrits sur la musique*, Paris, Stock, 1979.

3. Dans le système des «cinq sons», la prononciation moderne *jiao* remplace la prononciation classique *jue*.

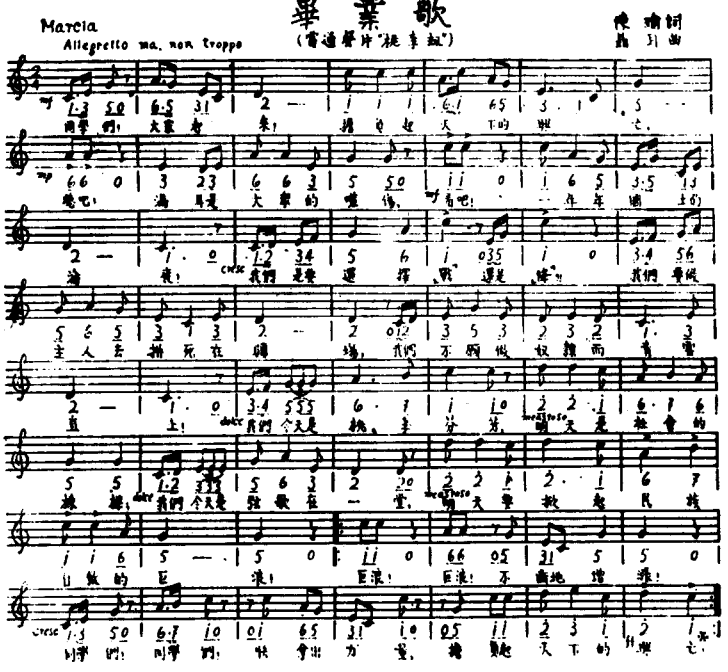




1. Notation pour luth, manuscrit de Dunhuang, vers le x^e^ siècle.
2. Notation taoïste, extrait du «Rituel des sons de jade» (*Yuyin fashi*), après le x^e^ siècle.



1



2

在党的电影小组直接领导下，1934 年成立了左翼文艺工作者新的斗争阵地——电通影片公司。聂耳这年夏天创作的«毕业歌»（田汉词）是电通影片公司拍摄的第一部影片«桃李劫»的主题歌。这首充

1. Les «Partitions du Canon des poèmes» (*Shijing yuepu*) de 1788 (t. 2, juan 13, p. 1077) combinent les principaux types de notations musicales sur des colonnes parallèles. Le texte chanté y est chaque fois rappelé. Respectivement, de haut en bas et de droite à gauche: les partitions pour flûte *di*, en notations *wusheng* et *gongche*; pour cloche *zhong*, en notation *lülü*; pour cithare *qin*, en tablature.
2. Partition du «Chant du diplôme de fin d'études» (*Biye ge*) de Nie Er, 1934. La notation simplifiée Chevé est inscrite parallèlement à la portée.

Chevé	1	2	3	4	5	6	7
solmisation	*do*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*
anglaise	C	D	E	F	G	A	B
«cinq sons»	*gong* 宮	*shang* 商	*jiao* 角		*zhi* 徵	*yu* 羽	
gongche	*shang* 上	*che* 尺	*gong* 工	*fan* 凡	*liu* 六	*wu* 五	*yi* 乙

Après 1949, et surtout depuis les années 1960, l'usage de la portée se répand progressivement.

Notation, gammes, modes et hauteur absolue

Il n'importe quel nom on leur donne, pourvu qu'on les entende.[1]

La notation pour cithare *qin* se présente sous forme de tablature indiquant les doigtés. Sans mention de l'accord à vide, il est en principe impossible de connaître la hauteur. L'accord de base du luth permet, en général, de déduire de la notation ancienne les notes jouées. Dans les deux cas la hauteur absolue n'entre pas en jeu.

La notation *lülü* désigne les hauteurs absolues fixées en référence à un diapason, le *huangzhong*, variable selon les époques au gré des décrets impériaux. Elle divise l'octave en douze demi-tons:

黃鐘	*huangzhong*	*do*
大呂	*dalü*	*do#*
太簇	*taizu*	*ré*
夾鐘	*jiazhong*	*ré#*
姑洗	*guxian*	*mi*
仲呂	*zhonglü*	*fa*
林鐘	*ruibin*	*fa#*
蕤賓	*yinzhong*	*sol*
夷則	*yize*	*sol#*
南呂	*nanlü*	*la*
無射	*wuyi*	*la#*
應鐘	*yingzhong*	*si*

1. Marin Mersenne, «Livre Troisième. Des Genres de la Musique», *Traitez des Consonances, des Disonances, des Genres, des Modes, & de la Composition*, p. 182 dans *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, rééd. Paris, CNRS, 1963, vol. 2.

Il ne semble pas que l'on puisse aujourd'hui traduire les noms de notes de manière satisfaisante. En revanche, l'analyse des noms fait ressortir, outre la «cloche» (*zhong*) fondamentale, deux séries de trois notes: trois *lü* séparés par des tierces majeures, auxquels correspondent trois «cloches» respectivement situées une seconde au-dessus.

La notation *gongche* présente en fait un système à sept transpositions (*movable do system*). La gamme de référence s'appelle «gamme du caractère *shang*» (*shangzi diao*). Elle a pour base le *shang*, qu'elle définit comme le deuxième degré sur la flûte. Le nom des autres gammes se déduit de la place de leur *shang*. La «gamme du caractère *che*» (*chezi diao*), qui a son *shang* à la place du *che* de la «gamme du caractère *shang*», se retrouve donc un degré diatonique plus haute. Seule fait exception la gamme du caractère *wu*, nommée «gamme du *gong* véritable» (*zhenggong diao*), *gong* étant ici le premier des «cinq sons».

L'écrit permet mal d'expliquer ces systèmes, aisés à saisir à travers une pratique musicale, même rudimentaire. Les multiples variantes locales ou temporelles sont très vite déchiffrables et faciles à transcrire sur portée.

1. Les cinq aspects du pentatonisme selon la vulgate

A en croire la théorie actuelle en vigueur dans les écoles[1], un principe d'analyse simple détermine le système modal d'une mélodie: on ramènera d'abord l'ensemble des notes jouées à une gamme de cinq notes, par le principe d'équivalence des octaves et en considérant les notes supplémentaires comme accidentelles ou de passage. Ces cinq notes formeront une gamme pentatonique (à cinq sons) anhémitonique (sans demi-ton). La note de base sera le *do*, premier degré du *pycnon* (suite de trois notes séparées par deux tons entiers consécutifs). On cherchera donc le *pycnon* et de là on situera le *do*, écrit *shang* en notation *gongche*. On regardera ensuite la note finale. Sa position relative nous dira dans lequel des cinq types ou «aspects» de la gamme on se trouve.

Les Chinois désignent ces cinq types (*diaoshi*) par le nom de la note dans le système des «cinq sons» correspondant:

1. Voir par exemple «Les fondements théoriques de la musique» (*Yinyue lilun jichu*), pp. 58-59.

gong diaoshi	*do*	*ré*	*mi*	*sol*	*la*	
shang diaoshi	*ré*	*mi*	*sol*	*la*	*do*	
jiao diaoshi		*mi*	*sol*	*la*	*do*	*ré*
zhi diaoshi		*sol*	*la*	*do*	*ré*	*mi*
yu diaoshi		*la*	*do*	*ré*	*mi*	*sol*

A la suite de Constantin Brailoiu et de Jacques Chailley, Tran Van Khê emploie le terme d'aspect. Leur théorie[1] se fonde sur l'hypothèse que les cinq notes s'engendrent par le cycle des quintes *do sol ré la mi*. On en déduit la numérotation suivante des cinq aspects, toujours déterminés en hauteurs relatives:

aspect I	*do*	*ré*	*mi*	*sol*	*la*
aspect II	*sol*	*la*	*do*	*ré*	*mi*
aspect III	*ré*	*mi*	*sol*	*la*	*do*
aspect IV	*la*	*do*	*ré*	*mi*	*sol*
aspect V	*mi*	*sol*	*la*	*do*	*ré*

Une échelle où 1 2 3 5 6 ont respectivement pour hauteur C D E G A sera en «*gong diaoshi*» ou aspect I comme l'échelle F G A C D. Une échelle dont les notes ont respectivement pour hauteur C D F G A sera du type 5 6 1 2 3 et donc en «*zhi diaoshi*» ou aspect II.

Une fois déterminé le type ou aspect, on note la hauteur absolue du *do* (1) en notation anglaise. Une échelle où 1 2 3 5 6 ont respectivement pour hauteur C D E G A sera en «*C gong diaoshi*». Une échelle où 1 2 3 5 6 ont respectivement pour hauteur G A B D E sera en «G *gong diaoshi*». L'échelle C D F G A sera en «C *zhi diaoshi*». L'échelle G A C D F, du type 2 3 5 6 1 avec pour note de base un *ré* (2) de hauteur absolue G, sera en «G *shang diaoshi*».

La notation simplifiée Chevé n'utilise en principe que les notes non altérées 1 2 3 5 6, auxquelles s'ajoutent éventuellement les degrés 4 et 7. La hauteur absolue figure en début de partition par équivalence avec le système anglais pris en valeur absolue. 1=F signale l'échelle F G A C D, 1=G l'échelle G A B D E. La

1. Exposée de nombreuses fois, par exemple dans Tran Van Khê, «Musicales (traditions), 1. Musiques d'inspiration chinoise», *Encyclopedia Universalis*, vol. 11, Paris, 1980, pp. 451-457. On saura gré aux tenants de ce système d'avoir évité les noms pseudo-grecs, respectivement «ionien», «myxolydien», «dorien», «éolien» et «phrygien».

transcription sur portée rend cette notion en faisant figurer les altérations à la clé. Ainsi, un *si* bémol à la clé indique 1=F, même si aucun *si* n'apparaît dans la musique.

Il faudra peut-être couper une pièce en plusieurs passages, correspondant chacun à une échelle particulière. Il y aura donc «modulation» d'un passage à l'autre. Il y a en fait plusieurs types de modulations possibles[1].

2. Les modulations

La transposition conserve le type ou aspect, respecte les intervalles, mais modifie les hauteurs absolues. 1 2 3 5 6 reste 1 2 3 5 6 mais C D E G A devient F G A C D. «C *gong diaoshi*» devient «F *gong diaoshi*».

Le changement de type peut conserver la note de base. 1 2 3 5 6 devient 1 2 4 5 6 (qu'on peut nommer 5 6 1 2 3, qui présente la même succession d'intervalles). C D E G A devient C D F G A. «C *gong diaoshi*» devient «C *zhi diaoshi*». On appelle cela le procédé de «substitution de caractère» (*jie zi*).

Transposition et changement de type peuvent bien entendu se combiner: par exemple, dans la «transposition modale en chaîne» (*lianhua biandiao*) en usage dans les musiques de tambours et vents du nord-est, la même mélodie subit cinq transpositions successives: 1 2 3 5 6 devient 2 3 5 6 1 puis 3 5 6 1 2, 5 6 1 2 3, 6 1 2 3 5 et enfin retour à 1 2 3 5 6.

3. La valeur du système

Le système actuellement en vigueur forme un tout. On ne peut abusivement substituer *fa sol la do ré* à *do ré mi sol la* comme équivalent à 1 2 3 5 6, ni désigner les hauteurs absolues par *do ré mi fa sol la si*, sous peine de ne pas comprendre et de n'être pas compris. Il faut impérativement utiliser la notation anglaise C D E F G A B. Il y a là tout l'arbitraire d'une désignation. Il y a surtout la substitution d'un système métissé à un ancien système autochtone, où *gongche* et *wusheng* désignaient des hauteurs relatives et où les douze *lülü* désignaient les hauteurs absolues. Les modes résultant des diverses combinaisons avaient pris des noms particuliers, dont certains d'origine indienne. L'histoire de

1. Voir aussi Yuan Jingfang, «A Summary of fandiao», contribution au Training Symposium on Traditional Music in Asia and the Pacific, Pékin, 15-19 juin 1987.

ces nomenclatures s'avère complexe, car plusieurs systèmes concurrents pouvaient coexister. Cette histoire nous apprendrait infiniment moins que l'étude des partitions. En revanche, nul musicologue ne peut faire l'économie de la connaissance du système actuellement en vigueur.

4. La pratique

La question des modes se résout toujours par la pratique : la notation commande au musicien de s'accorder, puis de jouer une suite de doigtés ; la question d'une éventuelle tonalité ou modalité n'est pas pour lui pertinente. Elle a en revanche beaucoup excité la plume des théoriciens, qui ont fourni à travers les siècles et les genres quantité de tableaux qu'ils voulaient définitifs. Ces tableaux combinent par exemple cinq aspects du pentatonisme avec douze hauteurs absolues de départ, ce qui donne soixante échelles. Avec une gamme de sept sons on obtenait de même quatre-vingt-quatre échelles. Leur étude n'apprend guère en ce qui concerne la pratique ou les principes de composition. Les questions que posent les partitions sont nettement plus simples que celles posées par ces tableaux. Il paraît cependant totalement prématuré d'avancer une analyse générale du système des modes. Il faudra de nombreuses études partielles pour y parvenir. Le système des modes du *Nanyin* a par exemple sa propre nomenclature, comme la cithare *qin* a la sienne.

L'étude des variantes d'une même pièce s'avère particulièrement instructive. Elle montre qu'un même air aura des finales différentes dans telle ou telle variante. Faut-il en conclure qu'il a changé de mode ? Non, car cela impliquerait que toute la perception ait changé à l'audition de la note finale. Ce qui est impensable. Il faut alors admettre qu'on ne peut pas déterminer le type ou aspect par la note finale. L'étude des transferts d'une pièce d'un genre à un autre montre que le système modal n'appartient pas à la pièce, mais au genre dans lequel elle s'inscrit.

La fonction des notations

L'influence des partitions fut quasi nulle sur le développement et la transmission des musiques, puisque les plus anciennes qu'on ait retrouvées avaient été oubliées, mises à l'écart, indéchiffrables ou perdues pendant des siècles. La plus ancienne

désignation des cinq hauteurs relatives (*wusheng*) et des douze demi-tons (*lülü*), gravée sur le bronze des cloches du carillon du marquis Yi de Zeng au Ve siècle avant notre ère (vers — 433), a largement précédé la notation des airs proprement dite. Faut-il s'étonner de l'énorme durée écoulée entre la nomination des hauteurs et l'usage de partitions? Certes pas. L'Inde[1] et le monde arabe ont pareillement eu très tôt de quoi noter leurs musiques, sans jamais en éprouver le besoin. Qui donc alors a éprouvé le besoin d'écrire et de conserver les partitions? Les Japonais, dont la brièveté du séjour sur le continent limitait nécessairement la capacité de mémorisation, se placent au premier rang de ces scribes; leur double vassalité vis-à-vis de l'empire Tang et du bouddhisme leur imposa de trouver le moyen de rapporter au-delà des mers les textes sacrés et les musiques. Les mêmes hommes ont inventé l'écriture alphabétique japonaise et la notation musicale, comme le montre un étonnant document incluant l'écriture sanskrite, la chinoise et les premières tablatures de flûte[2], document contemporain de partitions japonaises de musique chinoise plus anciennes que leurs homologues continentaux[3].

Reste encore la question[4] de l'importance numérique des partitions pour cithare *qin*. La réponse sociologique, associant l'instrument aux lettrés et donc à l'écrit, ne suffit pas. L'ethnomusicologie nous en apprend d'avantage. D'une part, le processus d'apprentissage de la cithare, instrument soliste au moins

1. Inscriptions en caractères Pallava-grantha datant du VIIe siècle, voir D. R. Widdess, «The Kudumiyâmalai inscription: a source of early Indian music in notation», *Musica Asiatica* 2, 1979, pp. 115-150.

2. Annen, «Canon du siddham» (*Shittan zo*), 880, Tt. 2702.

3. Partitions pour luth (*Tempyô biwa-fu*) de 750, (*Fushimi-no-miya hon biwa-fu*) de 838 (copie de 920/921), pour luth à cinq cordes (*Gogen kin-fu*) de 842, pour flûte (*Hakuga no fue-fu*) de 966, pour cithare *zheng* (*Ko so-fu*) vers l'an 1000. Voir Jonathan Condit, «Tunes notated in flute-tablature from a Japanese source of the tenth century», *Musica Asiatica* 1, 1977. Rembrandt Wolpert, «A ninth-century Sino-Japanese lute-tutor», *Musica Asiatica* 1, 1977, pp. 111-165. Rembrandt Wolpert, «A ninth-century score for five-stringed lute», *Musica Asiatica* 3, 1981, pp. 107-135. Alan Marrett, «Two Tang-music melodies for flute» dans D. R. Widdess & Rembrandt Wolpert, *Music and Tradition, essays presented to Laurence Picken*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

4. Comme l'a noté Laurence Picken, *Music from the Tang Court*, vol. 1, Oxford University Press, Londres, pp. 13-14.

dans son répertoire noté, ne peut s'effectuer dans le cadre normal de la routine. D'autre part, il n'existe pas de relation évidente et univoque entre les notes jouées et les doigtés à pratiquer, contrairement à tous les autres instruments, si l'on excepte les cloches à deux sons de l'antiquité et le luth, encore que pour ce dernier les doublons étaient peu nombreux pour un jeu uniquement en première position (sans démanché), comme il était pratiqué jusqu'au XVII[e] siècle. L'art du *qin* se trouve intimement lié à la richesse de timbres permise par l'obtention de la même hauteur sur des cordes différentes. Très peu de joueurs, encore de nos jours, pourraient, à l'instar des pianistes, déchiffrer à vue une partition dans son tempo. La complexité des instructions, corollaire de celle des choix à effectuer pour jouer une note, implique un lent travail de mise en place. A moins de rencontres quotidiennes, difficilement imaginables dans la vie malgré tout active de lettrés qui n'étaient en aúcun cas, les textes l'attestent, musiciens professionnels, le choix se limitait au n'importe quoi ou au recours à une notation que le solitaire pouvait étudier à loisir et à son rythme. On constate au fil des siècles que les nouveaux recueils tantôt se contentent de recopier textuellement les anciens, tantôt font apparaître des versions plus élaborées, plus ornées aussi, signe d'une évolution individuelle à laquelle le travail d'écriture n'a rien apporté d'évident.

La valeur des notations

Même en marge de la musique, les partitions gardent une immense valeur, fournissent un témoignage irremplaçable. Elles confirment la profondeur de répertoires et de pratiques, leur permanence à travers les siècles; les musiques dont elles conservent la trace révèlent une richesse et une beauté qui justifient toutes les tentatives de reconstitution. En 1990, Laurence Picken s'est rendu en Chine travailler avec des professionnels à une exécution des partitions de musique chinoise conservées au Japon qu'il avait déchiffrées. Elles vont enfin pouvoir, après mille ans, résonner de nouveau. Une analyse musicale confrontant textes et traditions vivantes permet de contourner l'imprécision tant de fois relevée de la plupart des notations, en particulier l'absence de mesures et de valeurs rythmiques. Dans ce domaine

plus qu'ailleurs, la musique peut bénéficier de l'impressionnante compétence acquise dans la lecture par les musiciens professionnels actuels.

Les Annales

Les Annales historiques[1], écrites après la chute d'une dynastie par celle qui lui succédait, ont toujours compris des références musicales[2], souvent réunies dans un chapitre spécial (*yuezhi*). On y trouve des centaines de noms de danses, de chants, d'instruments, des renseignements précieux sur le contexte de leur utilisation, par exemple en accompagnement de la cérémonie de tir à l'arc ou du jeu de fléchettes à jeter dans un vase. Leur étude s'avère passionnante, riche d'enseignements, en particulier quant aux diverses formations instrumentales coexistant à la cour. On en retire néanmoins l'impression d'un manque.

Fonctionnaires impériaux, les scribes avaient en effet pour tâche d'écrire ou de réécrire une histoire conforme au discours imposé, et s'en tenaient en général à l'énumération événementielle des activités et de l'organisation de la cour. Bien peu d'évocations concernent leur propre vie de lettré ou *a fortiori* celle des villes et villages, des temples populaires ou des maisons communes, des fêtes et des cérémonies. Les annales elles-mêmes ne se contentent cependant pas de fournir des informations factuelles sur les règlements et événements de la cour. Elles font partie d'une énorme littérature officielle, essentiellement à base de compilation, produisant dictionnaires et encyclopédies[3].

1. Voir Jacques Gernet, *op. cit.*, pp. 82-84, 147-148.

2. Elles ont commencé à être systématiquement compilées par Ji Liankang, «Eléments d'histoire de la musique sous les Printemps et Automnes et les Royaumes combattants» (*Chunqiu Zhanguo yinyue shi ke*), Shanghai, Shanghai wenyi, 1980. «Eléments d'histoire de la musique sous les Wei, les Jin et les dynasties du Nord et du Sud» (*Wei Jin Nanbeichao yinyue shi ke*), Shanghai, Shanghai wenyi, 1982. «Eléments d'histoire de la musique sous les Sui, les Tang et les Cinq dynasties» (*Sui Tang Wudai yinyue shi ke*), Shanghai, Shanghai wenyi, 1986. «Eléments d'histoire de la musique sous les Liao, les Jin et les Yuan» (*Liao Jin Yuan yinyue shi ke*), Shanghai, Shanghai wenyi, 1985. «Eléments d'histoire de la musique sous les Song et les Ming» (*Song Ming yinyue shi ke*), Shanghai, Shanghai wenyi, 1986.

3. En particulier l'*Erya*, datant d'avant l'empire (-221), chap. 7, le *Shuowen jiezi*, compilé par Xu Shen vers 100, le *Taiping yulan*, achevé en 983, juan 563-584 et le *Gujin tushu jicheng*, achevé d'imprimer en 1722, vol. 736, chap. 73,

Essais

La fameuse opposition entre théorie et pratique, chère à l'historien de la musique occidentale qui en fait sa fierté, trouve son apogée dans la littérature chinoise. Penseurs, philosophes, poètes, astronomes ou mathématiciens, taoïstes, bouddhistes, légistes ou confucéens, les lettrés n'ont pas été avares de leur encre pour légiférer sur la musique ou en célébrer les vertus[1]. Leurs essais en langue classique, nourris d'allusions et de références, relèvent d'une lecture et d'une interprétation d'une spécialisation extrême. Ils se situent le plus souvent aux antipodes de la musicologie et plongent dans l'idéologie.

De toute cette littérature surnagent quelques joyaux, consacrés exclusivement à la musique, principalement dans deux domaines, l'esthétique et la théorie.

Un esthète, Ji Kang

> Modelant l'expression, le musicien impose un rythme et pour chaque variation trouve le bon tempo. Evitant les effets, dominant la technique, sans jamais dévier, il avance posément. Les notes amples, paisibles, propagent leur grâce tout au long du morceau puis rejoignent la Grande Simplicité dans un ultime écho.[2]

A l'opposé de Cai Yong (133-192), auteur d'une «Pratique du *qin* » (Qincao), connu surtout pour avoir fait graver sur stèles les «Six classiques», Ji[3] Kang (223-262) présente l'image du poète bohème et taoïste[4], amateur de calligraphie, de beuveries et de musique, cultivant l'amitié au sein du club des «Sept sages de la

1. Les principaux essais ont été compilés par l'Institut de recherches musicales du Conservatoire central, «Collection de textes pour l'histoire de la musique chinoise ancienne» (*Zhongguo gutai yinyue shike jiyao*), Pékin, Zhonghua shuju, 1962, et par Wu Zhao *et al.*, «Recueil sélectionné d'essais anciens sur la musique de la Chine» (*Zhongguo gutai yuelun xuanji*), Pékin, Institut de recherches musicales du Conservatoire central, 1961; rééd. (en caractères simplifiés) Pékin, Renmin yinyue, 1981.

2. Ji Kang, «Essai poétique sur le *qin*» (*Qinfu*), trad. Georges Goormaghtigh, *op. cit.*, p. 28.

3. Le «Dictionnaire de musique chinoise» (*Zhongguo yinyue cidian*), Pékin, Renmin yinyue, 1984, p. 182 et les grands dictionnaires chinois aussi bien que le Ricci donnent la leçon «Ji», tandis que nombre de sinologues donnent «Xi».

4. Voir Kristofer Schipper, «Taoïsme», dans *Encyclopedia Universalis*, vol. 15, Paris, 1980, p. 742.

forêt de bambou». Son «Essai poétique sur le *qin*» (*Qinfu*)[1] regorge de poésie et de notations qui ne peuvent émaner que d'un musicien sensible et expert, insistant sur l'engagement physique de l'interprète. Cette priorité donnée au son sur le sens, si rare dans les théories, se trouve exprimée vigoureusement dans son «Essai. La musique n'a ni tristesse ni joie» (*Sheng wu aile lun*).

L'intensité dont vibre «l'Essai poétique sur le *qin*» n'a pas fini d'inciter ses lecteurs à franchir d'immenses distances (matérielles ou culturelles) pour apprendre un tel art. En témoignent des vies aussi différentes que celles de John Thompson, qui quitta les plaines du Middle-West pour Hong-Kong, où il devint un des plus grands spécialistes du déchiffrement des partitions anciennes, et de Li Xiangting, qui abandonna la Mandchourie pour étudier à Pékin auprès du grand maître Zha Fuxi, et qui figure parmi les grands interprètes actuels.

Un théoricien, Zhu Zaiyu

A sa manière, le prince Zhu Zaiyu (1536-1610) résista aussi aux tentations de l'idéologie, lui préférant non l'esthétique, mais la théorie la plus dure qui soit, la mathématique. Il s'inscrit dans une longue tradition, celle du calcul du son fondamental et des douze demi-tons, héritière de la science acoustique et harmonique de l'antiquité, l'étude des *lülü* (pas moins de trente-trois essais écrits entre — 40 et 1580 et plus de cent quarante-trois publiés entre 1580 et 1949 ont été conservés).

Cette science largement coupée de la société a trouvé une nouvelle vigueur pendant la Révolution culturelle, où elle était devenue un refuge peu compromettant. Elle a le don d'effrayer musiciens et sinisants, chinois et étrangers, par sa haute abstraction. Elle ne le mérite pas, et figure d'ailleurs en bonne place dans l'histoire mondiale des sciences. Zhu Zaiyu a précisément contribué par une avancée magistrale à la sortir du domaine de la magie pour la faire entrer dans celui de la rationalité.

Le «Nouveau discours sur la science des *lü*» (*Lüxue xins-*

1. Traduit par Robert Hans van Gulik, *Hsi K'ang and his Poetical Essay on the Lute*, Monumenta Nipponica Monograph, Tokyo, Sophia University, 1941, et par Georges Goormaghtigh, *op. cit.*

huo)[1] inclus dans son «Encyclopédie de la musique et des *lü*» (*Yue lü quanshu*) expose le calcul de la seconde majeure (ton entier) du tempérament égal selon la formule 749 153 538/667 419 927 donnant un équivalent exact à la sixième décimale de la formule $\sqrt[6]{2}$.

Ses ouvrages nous ont transmis, outre ses calculs, de nombreuses partitions, parfois exceptionnelles par la précision de leur orchestration, et de très intéressantes chorégraphies des rituels confucéens, ainsi que maintes discussions. Son travail fut fortement contesté de son vivant, et les missionnaires Pereira et Pedrini en portent vraisemblablement une part de responsabilité. A maints égards, on peut comparer le prince à son contemporain Marin Mersenne, correspondant de Descartes, comme lui théoricien et encyclopédiste de la musique, au point que les premiers jésuites «à la Chine» crurent se retrouver en terrain familier. Les écrits de Zhu Zaiyu n'ont pas peu concouru à la fois au respect et au malentendu dont a bénéficié et souffert la musique chinoise en Europe. Ils tombèrent dans l'oubli jusqu'au XX^e^ siècle. Sa théorie avait le double désagrément de heurter de front l'idéologie orthodoxe et de n'être d'aucune utilité aux musiciens, qui continuèrent à préférer la diversité et l'hétérogénéité des accords, sources d'une harmonie plus riche fondée sur la résonance ou les proportions, rectifiée par l'oreille.

Légendes

Certaines des plus belles légendes, et des plus signifiantes, concernant la musique, parfois intégrées dans les Annales ou les essais, appartiennent à cette culture populaire dont toute la littérature taoïste porte le témoignage. Les biographies des saints[2] ou des magiciens[3], les recueils de merveilles[4] et le «Canon taoïste»

1. Zhu Zaiyu, «Nouveau discours sur la science des lü» (*Lüxue xinshuo*), 1584, réédité par Feng Wenci, Pékin, Renmin yinyue, 1986, p. 131. Li Chunyi (cité par Feng Wenci, *ibid.* p. 4) pense qu'il avait effectué son calcul avant 1581, mais qu'il ne l'a rendu public qu'en 1584 ou 1596.

2. Max Kaltenmark, *Le Lie-sien tchouan (Biographies légendaires des Immortels taoïstes de l'antiquité)*, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1987.

3. «Biographie des magiciens» (*Fangshu liezhuan*), dans les «Annales des Han postérieurs» (Hou Han shu), chap. 112, xxv, trad. par Ngo Van Xuyet, *Divination, magie et politique*, Paris, PUF, 1976.

4. Liu Jingshu, «Mirabilia» (*Yiyuan*), entre 420 et 479.

(*Daozang*) fourmillent de ces personnages qui savent se faire obéir des êtres et des éléments par la maîtrise musicale du souffle[1]. Dans le vide du sens que sait si bien établir le taoïsme s'inscrit tout un univers de correspondances efficaces, colorées et mystérieuses, hautement poétiques, et plus réelles qu'on ne pourrait le croire. Il faut aller chercher la véritable esthétique dans le «Livre des monts et des mers» (*Shan hai jing*) ou les manuscrits secrets des maîtres taoïstes[2], du côté de ces légendes de la ville dont les remparts tombent à l'écoute du «cornet des barbares» (*hujia*) ou des amoureux qui s'envolent sur le dos d'un phénix attiré par l'harmonie de la flûte de Pan et de l'orgue à bouche.

Récits

La Chine a souffert (bien inconsciemment) de son isolement et de son immensité. Les récits des voyageurs, longtemps avant les anthropologues, ont malgré tout recueilli quelque chose de ce «regard éloigné» qui serait l'apanage de ces derniers. Les moines bouddhistes chinois Xuanzang (602-664) ou Yijing (635-713), traversant montagnes et déserts à la recherche des textes sacrés, le Japonais Ennin (en Chine entre 838 et 847), les commerçants musulmans, comme Suleyman[3] ou Ibn Battutâ (1304-1377), et chrétiens comme Marco Polo au XIII^e siècle, les nombreux missionnaires, en particulier jésuites, ont laissé des témoignages précieux[4].

Poèmes

Apanage des lettrés, la poésie écrite demeure une source fréquemment utilisée de références à la musique. Elle nous montre surtout l'enfermement de ceux-ci dans leur monde particulier, ouvert sur l'infini et clos sur la société des hommes, au-delà

1. Voir François Picard, «Chine: le *xiao*, ou souffle sonorisé», *Cahiers de musique traditionnelle*, 4, Genève, 1991.
2. Voir aussi Henri Doré, *Recherches sur les superstitions en Chine*, Shanghai, 1914.
3. Suleyman, «Relation de la Chine et de l'Inde» (*'Akhbâr al-Shîn wal Hind*), 851.
4. Voir la liste de récits de voyageurs ayant séjourné en Mongolie entre 1219 et 1347 dans F. Aubin, «Mongolie (histoire)», *Encyclopædia Universalis*, vol. 11, Paris, 1980, pp. 248-249.

du cercle restreint des amis. Parallèlement et parfois contradictoirement à l'idéologie confucéenne, elle a fortement contribué à imposer une imagerie, un programme (ou même un sens) à la musique. Elle a poussé l'impérialisme à exiger de toutes les musiques qu'elles se conforment à son esthétique, à laquelle s'opposait déjà, en son temps, Ji Kang.

Cette prétendue prédominance du fond sur la forme, de l'esprit sur la lettre, a beaucoup servi la musique chinoise auprès des sinologues, sensibles à l'aspect littéraire, pour eux accessible ; elle lui a beaucoup nui auprès des musiciens occidentaux, méfiants vis-à-vis de ce qui ne leur semblait pas relever de la «musique pure».

Cette opposition traverse la Chine elle-même, où beaucoup de musiques populaires ont fait semblant de porter allégeance au sens, donnant des titres empruntés à la poésie ou à l'histoire à des airs qui ne leur devaient rien, pures organisations du temps par le son. En fait, la vraie relation entre musique et poésie chinoises passe non par le sens, mais par la voix.

Romans

La proximité du roman avec le théâtre et de celui-ci avec la musique rend évidente la nécessité de consulter les nombreuses observations et anecdotes mentionnées dans toute la littérature en langue vulgaire développée à partir des récits des conteurs publics. *Au bord de l'eau*[1] ou le *Jin Ping Mei*[2] fournissent quantité de notations exceptionnelles sur certains aspects méconnus de la vie musicale, en particulier dans ce dernier roman la vie et le répertoire des célèbres chanteuses-prostituées, mais également les rituels bouddhistes ou les fanfares militaires.

1. Shi Nai-an, Li Guan-zhong, *Au bord de l'eau*, trad. Jacques Dars, 2 vol., Paris, Gallimard, 1978.
2. *Fleur en Fiole d'Or (Jin Ping Mei cihua)*, trad. André Lévy, 2 vol., Paris, Gallimard, 1985.

2

LES GENRES

Les arts des gentilhommes au service des cours de l'antiquité étaient répartis selon deux catégories: les vertus civiles (*wen*), comme la diplomatie, et les vertus militaires (*wu*), comme la stratégie[1]. Ces catégories se retrouvent dans les répertoires du luth *pipa* et du *Jiangnan sizhu* tout comme dans les scènes de l'opéra de Pékin où elles désignent respectivement les ensembles de cordes et vents et les percussions. Opposition de timbres, d'intensités, de vitesses, opposition de sens, mais aussi opposition fabriquée, conventionnelle, à l'intérieur d'un même genre qui vit de cette complémentarité. Plus encore que «civil» et «militaire», l'opposition entre «mince», «raffiné» (*xi*) et «épais», «grossier» (*cu*) provient d'une volonté classificatoire qui ne recouvre aucune des questions fondamentales: qui joue, quand, quel répertoire, transmis comment? Ses limites apparaissent quand elle oppose la minceur du *Shifan luogu* à l'épaisseur du *Zhedong luogu*.

Les tambours de Xi'an (*Xi'an guyue*) préféraient à la mesure de l'épaisseur d'une musique la définition par l'attribut, plus fonctionnel, de la position du musicien: assis (*zuoyue*) ou en marche (*xingyue*). Cette opposition, plus pertinente, plus parlante, correspond à deux temps, deux rapports à l'espace. Non pas extra-musicale, mais réellement intra-musicale, elle touche aux modes d'exécution et aux conditions d'écoute, même si elle dissimule en partie les distinctions entre instruments.

La classification en ensembles de vents et de percussions *chuida* ou *guchui*, ensembles de cordes et de vents *sizhu* et

1. Jacques Gernet, *op. cit.*, p. 87.

ensembles de cordes *xiansuo*, si commode, ne dit pas grand chose sur l'histoire des genres, leur sociologie ou leurs modes d'élaboration et de transmission. Elle permet certes des énumérations et rappelle les catégories anciennes des Tang, devenues insolites, de musique cérémoniale (*yayue*), militaire (*guchui*), des Quatre Barbares (*si yi*), des femmes (*nüyue*), catégories ouvertes et mobiles.

L'unique classification qui rende compte des vitesses d'évolution, des modes de transmission, des conditions d'exécution, qui soit analytique et non descriptive, distingue les domaines liturgique, paraliturgique et profane. Elle seule permet de voir ce que l'opéra doit au rituel, de situer l'art de la cithare *qin* dans une perspective autre qu'un splendide isolement. Elle évite la stérilité des théories de la diffusion de la cour vers le peuple et rend compte d'un état, celui des musiques vivantes.

MUSIQUES LITURGIQUES

Le défaut de compréhension de l'espace et du temps liturgiques interdit de saisir les catégories des musiques rituelles. Si leur étude nécessite une somme, qui peut paraître décourageante, de connaissances, de textes, de discours, de documents, elle fait ressortir le caractère irréductible de l'expérience que représente le rituel, acte total.

Le rituel taoïste

L'image du taoïsme, la plus chinoise des pensées, religion du vide et du non-agir, du détachement, technique d'alchimie intérieure, qui a influencé le bouddhisme au point de lui faire prendre la forme du *chan* (le *zen* japonais qui a tant inspiré John Cage) appellerait *a priori* une musique du calme, du souffle, aux limites du silence, à l'instar du *shakuhachi* japonais ou de la cithare *qin*. Et que voyons-nous? Un opéra bouffon servi par des acteurs de foire.

3 avril 1987, sixième jour du troisième mois lunaire et fête de la Clarté pure (*qingming*). Le rituel a commencé; il durera trois jours. Nous sommes au Belvédère du Nuage blanc (*Baiyun guan*), au cœur de la vieille ville de Shanghai. Celui qui assiste à un rituel

taoïste prend de multiples risques : affronter une expérience radicale, découvrir une forme d'art total.

Occupation multiple d'un espace éclaté. Un autel est dressé dans la cour, un autre dans chaque salle ; un scribe inscrit dons et noms sur une feuille rouge ; un flot de tambours, de gongs et de cymbales fait un bruit assourdissant ; des caricatures de tréteaux déclament des tirades ; vêtus de costumes de fonctionnaires impériaux, coiffes carrées, ceintures larges, cothurnes, les officiants chantent des litanies, des hymnes, scandent des récitations, brandissent des épées de bois, des oriflammes criards, tracent des signes mystérieux dans l'air, de la pointe d'une feuille trempée dans une eau lustrale ; et puis des génuflexions, des processions de lanternes, le son des flûtes, un bateau de papier qui brûle, des cocottes en papier d'argent, des banderoles, une conque ; sur une table cinq statuettes dorées avec bannières, des fruits, des fleurs, des bougies, de l'encens ; de longues tables, un coussin sur lequel une vieille dame s'agenouille ; des dessins au sol, lignes de grains de riz, dispersés par l'épée ; déambulation, bols de thé pour se réchauffer, cigarettes échangées ; des statues de terrifiants gardiens, dont l'un porte un luth *pipa* ; l'orgue à bouche enfin se mêle aux voix, des cris de guerre répondent aux murmures, des pages tournent, des pas figurent la danse de Yu le Grand traçant la Grande Ourse, tout est décor, tout est accessoire.

Conque, accelerando de gongs et cymbales auxquels se joint bientôt le tambour ; chant en chœur accompagné de flûtes, de vièles, de luths, psalmodie scandée par le poisson de bois ; à nouveau chœur, tambour. Ils sortent. Chœur et instruments, psalmodie, solo d'une voix grave ou éraillée ; encore une fois psalmodie, chœur ; hautbois et percussions, seules, avec chant, chant avec tambour et cloche, chœur avec hautbois et percussions, instruments seuls. Interruption. Ils rentrent. Solo de tambour. Cloche. Chant et petite harmonie des flûtes et des vièles, psalmodie, cloche, voix seule, cloche et psalmodie, chant et petite harmonie ; psalmodie, chant, psalmodie. Interruption. Alternance de voix seule et de formules de percussions, voix seule avec clochette sur manche (*xingzi*).

Tard dans la soirée, long, très long solo d'un des derniers grands maîtres ; il porte une coiffe à cinq facettes avec des phylactères et tient deux petites clochettes à battant interne et manche

orné[1]. Effectuant une véritable performance, il alternera avec les percussions, le chœur et la petite harmonie. Une fois, son chant ne se mêlera pas à celui, simultané, du chœur. Solo avec cloche à battant, chœur accompagné, solo, percussions (3 secondes), solo (25 secondes), percussions (3 secondes), solo (15 secondes), chœur (5 secondes), solo (5 secondes), chœur (10 secondes), solo (15 secondes), chœur (15 secondes), solo (5 secondes), chœur (5 secondes), solo (5 secondes), chœur (5 secondes), solo (15 secondes), chœur (10 secondes), solo (5 secondes), chœur (10 secondes), solo (15 secondes), chœur (5 secondes), solo (5 secondes), chœur (5 secondes), solo (10 secondes), chœur (10 secondes), solo, chœur...

Nous sommes invités à célébrer la fête de la jeunesse dans un foyer de la grande banlieue, au-delà des champs fleurant l'engrais humain. Passé le bac, une halte inattendue nous amène dans une arrière-cour. Un bâtiment bas. Nous entrons. Un rituel se déroule. On brûle des bâtonnets d'encens. Les flûtistes jouent bien mieux qu'au temple central. Leurs instruments, en bambou rouge foncé, sont percés des trous équidistants que réclame le tempérament précis, inconnu des idéologues.

Retour au Belvédère. Dans la salle du haut, tandis que les clameurs des hommes retentissent en bas, quelques femmes chantent, accompagnées par une vièle, au son d'un grand tambour et d'une cloche, le rituel du «lac de sang» (*xuehu*) pour les mortes en couche. Aujourd'hui, on fête l'anniversaire de Laozi. Dans le silence intérieur, qui nulle part ne jaillit mieux que du brouhaha, naît un voyage dans le corps, une pérégrination pour visiter les dieux, apaiser les âmes errantes, vaincre les démons, présenter les requêtes visées par toute la hiérarchie des fonctionnaires célestes, transmises par des cavaliers montant des chevaux ailés. Aujourd'hui on fête les morts.

Les ingrédients musicaux du rituel taoïste s'entremêlent tellement qu'ils se laissent difficilement cerner: conque, gongs et cymbales, cloches et clochettes, tambours; psalmodie scandée

1. Il s'agit de la cloche de la foudre-diamant (sanskrit *vajra*) des rituels tantriques, plus répandue au Tibet. Voir Mireille Helffer, «Organologie et symbolisme dans la tradition tibétaine, le cas de la clochette *dril-bu* et du tambour *ḍamaru/cang-te'u*», *Cahiers de musiques traditionnelles*, 2, Genève, 1989, pp. 34-42.

par le poisson de bois, récitation, cris, chant solo, en chœur, alterné soliste/chœur; voix accompagnée du tambour et de la cloche; des hautbois et percussions; de la petite harmonie des soies et bambous (vièles, luths, flûtes traversières, orgue à bouche); instruments seuls; silence.

Mélodies, instruments n'appartiennent pas en propre au taoïsme, mais leur arrangement particulier, l'exploitation extrême des combinatoires et des contrastes. Véritable creuset, le rituel taoïste rassemble et conserve toutes les musiques. Pourtant, certains de ses chants ne ressemblent à rien de connu ailleurs, et le tambour, maître du temps, y exige un art incomparable.

La religion taoïste s'inscrit dans son rituel. Dans la pratique de celui-ci. Vieux, vivant, poussiéreux, lumineux, il réside partout et nulle part, dans le «Canon taoïste» (*Daozang*) et la mémoire, les gestes et les manuscrits.

Fonction du rituel

> Seule la musique peut intégrer les différents niveaux d'exécution durant un rituel, faire coïncider pas à pas la méditation et la respiration du maître et le déroulement du rituel extérieur par ses acolytes. Seule la musique peut établir un pont entre les deux mondes [intérieur et extérieur] et garantir l'harmonie de l'homme et de son environnement et, au-delà, de toutes les sphères de l'univers.[1]

Quel est le sens d'un rituel? A-t'il même un sens? Car un rituel ne transmet pas une signification, mais une structure; il ne se laisse pas réduire à une interprétation. On peut du moins l'expliquer. La communication que le rituel établit ne va pas des hommes aux hommes, mais des hommes aux dieux. Enoncé efficace, il ne cherche pas à exprimer une pensée. Son domaine n'est pas celui du langage; il échappe à la traduction. L'articulation des rites à l'intérieur d'un rituel le montre: offrandes aux dieux, œuvre commune, ils se suivent ou se pénètrent, s'articulent ou se télescopent, se répètent ou disparaissent. Partout, toujours, le musical relaie, ponctue, scande, accélère, fige le temps. D'une manière assez rare, certains textes comme le «Canon de l'ère de la

1. Kristofer M. Schipper, «A Study of *Buxu*: Taoist liturgical hymn and dance», dans Pen-Yeh Tsao et Daniel P. L. Law, *op. cit.*, p. 118.

Grande paix» (*Taiping jing*) du IIe siècle[1] insistent sur une condition mise à l'efficacité de la musique rituelle : seul un grand talent de musicien permet de «réjouir» (*le*, homographe de *yue* «musique») terre et ciel ; un talent moyen atteindra un district, un petit talent ne réjouira que les hommes[2].

Les sacrifices impériaux

Musiques des sacrifices impériaux, confucéenne et de cour

Autour du culte rendu par l'empereur à ses ancêtres s'organisait la vie de la cour et de l'empire, réglée ainsi depuis son centre symbolique, relayée jusque dans les plus lointaines provinces par ses agents, les fonctionnaires lettrés. La musique de ce culte appartenait en propre à la dynastie régnante (*Guochao yue*). Un changement dynastique impliquant un changement des ancêtres, le rituel devait changer, et donc sa musique. La théorie voulait que la chute d'une dynastie fût due à son éloignement décadent des sources et des valeurs représentées par les premiers empereurs. Partant du principe que la musique ancienne étant perdue, il fallait la retrouver, la fixation de la nouvelle musique devint l'enjeu de calculs et d'intrigues, au même titre que celle du calendrier. Musique formelle, elle prétendait s'arracher à l'évolution. De fait, elle a en grande partie réussi à occulter les multiples changements qu'elle a pu subir, fixant dans un passé mythique sa constitution, dissimulant les traces de ses contrefaçons, de ses erreurs et de ses oublis.

En fondant dans un moule unique une armée d'exécutants, elle obéissait au principe, énoncé par Confucius, «les rites divisent, la musique unit». L'ordre impérial imposait que cette même musique soit jouée dans chaque province, chaque district, dans les «temples de la littérature» (*wenmiao*). A l'examen des textes et des partitions, il ne semble pas nécessaire de faire de distinction musicale entre la musique impériale (*Guochao yue*) et la musique du temple de Confucius (*wenmiao*). En revanche il

1. Plus précisément des années 126-145 selon Chen Guofu, «Etude sur l'origine du Canon taoïste» (*Daozang yuanliu kao*), vol. 1, Pékin, Zhonghua shuju, 1963, p. 81.

2. Wang Ming, éd., «Canon de l'ère de la Grande paix» (*Taiping jing hejiao*), Pékin, Xinhua shudian, 3e éd., 1985, p. 586.

convient de distinguer cette musique des autres musiques jouées à la cour, qui n'avaient ni la même fonction, ni les mêmes principes, ni le même instrumentarium, ni la même histoire.

Tout le rituel, toute l'activité de la cour étaient baignés de musique, des temples aux appartements privés, des salles de réception ou de délibération aux banquets. Les musiciens étaient répartis dans d'innombrables départements, comportant (entre autres) des sections de musique mongole avec guimbardes et vièles, de musique ouïgoure avec timbales nacaires, luth *setar*, hautbois *surnai* et *baraman*, de musique coréenne, ou encore de musique «pure» (*qingyue*) avec jeux de gongs (*yunluo*), flûtes traversières, hautbois (*guan*), orgues à bouche, tambours et claquettes. L'empereur étant lui-même de confession bouddhique ou taoïste, ou encore lamaïque, les musiques de ces religions étaient également jouées à la cour. Mais la seule musique rituelle propre à la cour impériale demeure celle de la catégorie appelée *Zhonghe* sous les Qing (1644-1911); elle a la particularité de comporter les mêmes instruments à l'extérieur (*waichao*) et à l'intérieur (*neiting*) des édifices.

> La Musique qui est en usage sous la dynastie Tai Qing à présent régnant est la Musique appelée *shaoyue*, la même dont on attribue l'invention à Shun. On l'emploie principalement dans les Sacrifices. Le Chef de cette Musique, celui qui a inspection sur tous les Musiciens, porte le titre de Taichang, c'est à dire de Conservateur des 5 Vertus capitales. Le Taichang ne préside en personne que dans la Musique qui se fait pour les Sacrifices. La 8e année de Kangxi on fit des Règlements sur la Musique. L'Empereur changea l'épithète de tranquille qu'on donnait à la musique de Shun en celle d'amie de la concorde *[zhonghe]* et c'est de ce beau nom qu'il décora la musique propre de sa dynastie. Lorsque l'Empereur se rend à la salle du trône on joue la musique *zhonghe shaoyue* et l'on chante le cantique *Yuanping zhi chang* [Strophes de la paix originelle]. Lorsqu'on lui fait l'Offrande des 1ers fruits, on joue sur le Vestibule la grande Musique et on chante le cantique *Xidi gongming*. Lorsqu'on lui offre du Vin, on joue la grande Musique et on chante le *Chaotianzi* [Le Fils du ciel]. Lorsque les Regulos grands et Mandarins de différents ordres vont remercier Sa Majesté des bienfaits qu'ils ont reçus, on joue la grande Musique et on chante le cantique *Qingping zhi zhang* [Strophes pour accueillir la paix]. Lorsqu'après avoir fini les affaires, l'Empereur retourne à son appartement on joue la Musique *Zhonghe shaoyue* et on chante le cantique *Heping zhi zhang* [Strophes de la paix harmonieuse]. La même Musique se fait encore chaque année le jour de

la naissance de l'Empereur. Pour les solstices... le second jour du grand sacrifice...le 15 de la 1re lune... toutes les fois que l'Empereur monte sur le trône... lorsque l'Empereur fait les cérémonies dans la Salle des Ancêtres... losqu'on offre aux Esprits de la terre et aux esprits qui président aux grains... au soleil, à la lune, aux étoiles, aux anciens Laboureurs... chez les impératrices... lorsqu'on offre à l'Empereur un livre nouvellement imprimé... Tous les airs qu'on vient de voir sont ici fort estimés. On jugera s'ils en valent la peine. Pour moi qui les ai ouïs plus d'une fois, je puis dire qu'ils m'ont fort ennuyé... De tout ce que j'ai dit jusqu'ici je conclus et on le conclura sans doute avec moi, que les Chinois sont encor bien peu avancés dans un ars qui de nos jours a été porté à son plus haut point de perfection dans notre France en particulier.[1]

Les instruments de la «musique des sacrifices de la concorde» (*Zhonghe shaoyue*) de la dynastie Qing se répartissent selon le système des «huit matériaux» (*bayin*): pierre, métal, soie, bambou, bois, peau, calebasse et terre. Ils comprennent: une cloche (*bozhong*), un carillon de seize cloches sur portique (*bianzhong*), un phonolithe (*teqing*), un carillon de seize pierres sur portique (*bianqing*), un tambour à deux peaux (*jiangu*), deux caisses de bois (*bofu*), six flûtes transversales à embouchure médiane (*chi*), deux flûtes de Pan (*paixiao*), dix flûtes verticales (*xiao*), dix flûtes traversières (*di*), dix cithares (*qin*), quatre cithares (*se*), dix orgues à bouche (*sheng*), deux ocarinas (*xun*), une caisse de bois (*zhu*), une racle en forme de tigre de bois à dos crénelé (*yu*). S'y ajoutent dix chanteurs, soixante-quatre danseurs militaires et autant de civils, un chef, un chantre principal, un chef de la chorégraphie. Bannières, plumes et flûtes factices (*yue*) font aussi partie des «instruments de musique» (*yueqi*). La «musique de réjouissance pour accueillir les esprits» (*Qingshen huanyue*) n'exige que quatorze chanteurs et des joueurs de tambour, de claquettes, de flûtes traversière et droite ainsi que d'orgue à bouche, six de chaque.

Les partitions

Disparue définitivement avec la chute du dernier empereur en 1911, la musique impériale survit au musée, à Taiwan et surtout en Corée. Son histoire, déjà écrite, figure dans les chro-

1. Extraits du manuscrit inédit de Joseph-Marie Amiot, *De la Musique Moderne des Chinois*, département Musique, B. N.

niques et annales[1]. Malgré la masse de matériaux anciens, comme les trois classiques «Rituels des Zhou» (*Zhouli*), «Rituel du comportement personnel» (*Yili*) et le «Mémorial des rites» (*Li-ji*), les musiques des sacrifices impériaux des dynasties Ming (1368-1644) et Qing (1644-1911) demeurent les seules musiques proprement confucéennes dont on puisse avoir une idée sonore à travers partitions et témoignages. Les documents historiques directs, enjeu d'un pouvoir considérable, ont été constamment réécrits et réinterprétés. On ne possède qu'un seul témoignage enregistré, celui recueilli en 1956 à Liuyang dans le Hunan par Yang Yinliu[2], qui avait lui-même entendu de semblables rituels à Wuxi vers 1915. Cette tradition, transmise à Liuyang en 1829, provenait de Qufu, berceau de la famille du Confucius historique. Quelques mélodies, sans doute des Tang, ont été notées sous les Song[3]. Un recueil de cithare *se* datant des Yuan nous a légué un état des partitions[4]. Sous les Ming les sources d'information augmentent[5] et, vers 1600, le prince Zhu Zaiyu écrit de nombreuses collections de pièces[6]. La dynastie Qing verra diverses réformes, bien connues tant par les sources chinoises que par les écrits des missionnaires. En 1713, l'empereur Kangxi ordonne la compilation d'un important recueil, le «Rituel orthodoxe des *lülü*» (*Lülü zhengyi*), remanié en 1746 sur ordre de l'empereur Qianlong. Un autre état se trouve consigné dans les «Partitions des sacrifices de printemps et d'automne au temple de la littéra-

1. Voir Fritz A. Kuttner, «Musique des sacrifices confucéens», dans Charles Puech, éd., *Encyclopédie des musiques sacrées*, 1, Paris, La Bergerie, 1968, pp. 250-264. Wang Yi et Huang Meitao, «Musique de la cour des Qing» (*Qingdai gongting yinyue*), Hong-kong, Zhonghua shuju, 1985. Les Annales sont dépouillées dans Chen Wannai, «Recherches sur les chapitres sur la musique de l'histoire des Qing» (*Qing shi yuezhi zhi yanjiu*), Taibei, Gugong congkan jiazhong, 1978.

2. Yang Yinliu, «Recherches préliminaires sur la musique des sacrifices de printemps et d'automne au temple de Confucius» (*Kongmiao dingji yinyue de chubu yanjiu*), *Yinyue yanjiu* 1, 1958, pp. 54-69. Un enregistrement circule sous le manteau, qui daterait de 1926. La qualité technique ferait plutôt croire à une copie de celui de 1956.

3. Zhao Yansu, *op. cit.*

4. Xiong Penglai, «Partitions pour cithare *se*» (*Sepu*), juan 5, vers 1300, rééd. 1847 et Shanghai, 1936.

5. Par exemple Wang Qi, «Réunion d'illustrations des trois Entités [Ciel, Terre, Homme]. Chapitre des ustensiles» (*Sancai tu hui. Qiyong*), préface de 1607.

6. Par exemple Zhu Zaiyu, *Caoman guyue pu*, 1605.

ture» (*Wenmiao dingji pu*) de 1845[1]. On peut ainsi suivre la mise en musique d'un même texte, «Accueil des divinités» (*Yingshen*), depuis l'époque mongole jusqu'en 1956.

Une esthétique à part

L'analyse des partitions montre combien les principes musicaux relèvent, sinon de l'arbitraire, du moins de constructions *a priori* qui ont peu à voir avec une quelconque sensibilité individuelle ou un geste instrumental. Aucune virtuosité, ni même difficulté d'exécution ne paraissent exiger des interprètes plus qu'une simple initiation. Une logique poussée à son paroxysme a conduit à répartir dans tout l'espace les instruments. Rigoureuse, réglée, imposante, stricte, homogène, elle exprime toute une idéologie nationaliste et passéiste. Elle admet seulement les instruments attestés dès l'antiquité (l'unique concession étant la présence des flûtes traversières, à l'origine moins évidente). La grandeur de cette musique est liée à son inhumanité même: l'esthétique de «l'harmonie du centre» (*zhonghe*) va de pair avec une monotonie hiératique. Elle impose un temps résolument dissocié du quotidien; la structure nue se substitue au sensible. On pourrait la tenir pour l'antithèse de la vie qui circule dans les rituels taoïstes, sur les parvis où se jouent les drames de marionnettes, dans les ballades, les chantefables et les chants populaires et jusque dans le cabinet du lettré. Pourtant, la tradition ne meurt pas si facilement, et des adeptes ignorés l'ont maintenue vivante ici ou là, à Tainan[2] et peut-être ailleurs. Cet art inouï, une fois redécouvert, révélera certainement la richesse des voix mêlées aux instruments selon un art particulier et plusieurs fois millénaire.

La musique bouddhique

> Les bonzes continuent la cérémonie. Agenouillés maintenant devant les colosses, ils psalmodient un chant dont le coryphée, debout devant une cloche à forme de tonne, mène le train scandé de batteries de tambour et de coups de sonnette; il choque à chaque verset la jarre, tirant de sa

1. «Partitions des sacrifices de printemps et d'automne au temple de la littérature» (*Wenmiao dingji pu*) de 1845, rééd. Shanghai, 1890.
2. Selon le témoignage personnel de Kristofer M. Schipper.

panse d'airain une voix volumineuse. Puis, debout en face l'un de l'autre, sur deux lignes, ils récitent quelque litanie.[1]

Le rituel quotidien

Quelque part au loin dans le temple résonne le poisson de bois, ici une longue poutre frappée. Puis commence l'harmonisation de la cloche et du grand tambour. S'élève alors le chant de la communauté, introduit, relancé par la voix grave du maître de cérémonie. Hymnes chantés, psalmodie, lectures scandées alternent, en chinois ou en sanskrit. Le grand tambour à fente (*muyu*) donne le tempo, qui va s'accélérant ; la cloche en forme de bol (*qing*) ponctue les phrases. L'opposition syllabique/mélismatique double celle, marquée, entre récitatif et chant ; elles rythment le rituel.

Dérivée de la récitation védique et développée pour maintenir à travers les déplacements la prononciation exacte de la langue sacrée de l'Inde, le sanskrit, la psalmodie (*fanbai*) est arrivée avec le bouddhisme au début de notre ère.[2] La volonté missionnaire a conduit à siniser le rituel et la prédication par l'adoption de chants populaires sur lesquels ont chantait des hymnes. Mais le caractère propre du *fanbai* de s'attacher au respect exact de l'intonation est en fait toujours écartelé entre deux tentations : l'attraction de la pulsation, qui lisse les différences, et l'attraction du phrasé qui module les périodes. L'homogénéité du groupe vocal est ainsi traversée par la coexistence de ces courants, d'où se détachent par moments des voix, un instant après submergées. Ce principe d'harmonie à la chinoise, qu'on retrouve plus ou moins développé dans toutes les musiques d'ensemble, a valu à la psalmodie bouddhique le magnifique nom de *haichao* [le flux et le reflux, la marée].

Depuis le XVII[e] siècle, la notation des percussions figure dans les missels au moyen de signes particuliers à chaque instrument en regard du texte des hymnes. Les instruments forment un système d'oppositions complémentaires du type *yin/yang* (ubac/adret, fé-

1. Paul Claudel, «Pagode», *Connaissance de l'Est*, Paris, Gallimard, rééd. 1974, pp. 32-33.

2. Voir Paul Demiéville, «Bombai», dans *Hôbôgirin. Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme...*, vol. 1-2, Tokyo, Maison franco-japonaise, 1929-1930, pp. 93-113.

minin/masculin): au grand répond le petit, au métal répond le bois; petit et grand tambours à fente, petite et grande cloches, petit et grand bols de bronze *yinqing* et *da qing*, à quoi s'ajoutent les cymbales (*nao*), le gong suspendu (*dang*) et le tambour (*gu*). Assis, à genoux, déambulant, en procession, les moines varient l'espace, l'occupent, le dessinent, choisissant les petits instruments portatifs pour leurs marches. Matin, midi et soir, les leçons se succèdent, suivant une procédure unifiée (pour toutes les sectes non tantriques) dans un missel publié en 1600 et constamment repris[1].

Les grands rituels

La présence de tant de musiciens, anges ou humains, de tant d'instruments, de grands ensembles, de danses, dans les peintures bouddhiques oblige à penser, contrairement à une opinion répandue, que la musique instrumentale (hors percussions rituelles) est loin d'être exclue par la règle monastique. Elle est, à l'instar des fleurs ou de l'encens, don aux dieux, manifestation de reconnaissance, gage de pardon et de succès. La présence de musiciens laïcs jouant des instruments à vent est fréquente, sans prendre la forme d'une règle. Mais la pratique de la retraite temporaire tend de toute façon à estomper aux yeux de l'observateur de passage la distinction entre moines et laïcs. C'est lors des grands rituels pour délivrer les âmes des morts, les *preta*, esprits affamés ou «bouches en feu» (*yankou*), que se révèle toute la pompe bouddhique. Rien n'est négligé pour impressionner les hommes et les dieux, et surtout pas la musique. Longues suites instrumentales, airs spécifiques dérivés de la psalmodie, musiques de parade et chants populaires porteurs des paroles pieuses se succèdent et se répondent, avec toute la richesse dont est capable l'instrumentarium du lieu.

MUSIQUES PARALITURGIQUES

Les cérémonies funéraires durent longtemps. Pendant quarante-neuf jours, prières et rites se poursuivent. Les plus proches parents du défunt, tout particulièrement le fils aîné, veillent le

1. Zhu Hong, «Offices quotidiens» (*Zhujing risong*), 1600.

mort des nuits entières. L'astreinte est forte pour les célébrants eux-mêmes. Il faut bien que le corps et l'esprit se reposent, se détendent. Impossible cependant de sortir du rituel. Arrivent les marionnettistes, les montreurs d'ombres. Prenant le relais des maîtres taoïstes ou des moines bouddhistes, ils participent à la célébration, sous une autre forme, sur un autre ton. L'histoire de Mulian, le fils dévoué qui descend jusqu'aux enfers y rechercher sa mère, est une légende pieuse à souhait tout à fait de circonstance, qui donne l'occasion aux manipulateurs de faire montre de leurs talents de conteurs, d'amuseurs aussi, et de musiciens. C'est l'archétype du théâtre chinois, tel qu'on le trouve à Tainan[1].

Un mariage dans un village du Sichuan. Les invités, tour à tour, arrivent des quatre coins de l'horizon pour prendre part à la noce. Chacun est accueilli en musique par des joueurs de percussions, tambours et gongs, et de hautbois *suona*. Ils joueront des heures durant, ces paysans ou artisans, recrutés pour l'occasion et sélectionnés selon leurs mérites et leur réputation. Ils n'accepteront aucun paiement, sauf l'alcool, la nourriture et les cigarettes, largement prodigués. Le répertoire se retrouve dans les temples ou sur les scènes de l'opéra régional *Chuanju*.

Pudong, banlieue de Shanghai. Une bande de flûtes, de tambours et de gongs vient chercher la promise chez ses parents. A travers champs et par les ruelles le cortège la conduit jusqu'à sa nouvelle demeure. La variété des airs enchaînés, les mêmes que dans les maisons de thé de la vieille ville, ponctue le parcours, entre allégresse et regrets, d'adieu en nouvelle rencontre.

La communauté d'immigrés originaires de Chaozhou et installés maintenant en région parisienne est forte, assise, soudée par la langue commune. Elle marque sa cohésion par l'inauguration en grandes pompes d'un temple. Commerçants, artisans, retraités forment l'orchestre, accompagnant le rituel au son des cordes, menant la procession avec hautbois et tambours, animant les banquets par des extraits d'opéra. Advienne une célébration plus politique, l'élection d'un nouveau président ou l'anniversaire d'un événement historique, comme la fondation de la République

1. Voir Kristofer Schipper, «Mu-lien plays in Taoist liturgical context», dans David Johnson, éd., *Ritual Opera Operatic Ritual*, 1990, pp. 126-154.

populaire, le besoin de faste exigera que l'on fasse appel à des professionnels rémunérés, éventuellement étrangers à la communauté, qui joueront de la musique nationale (*Guoyue*) ou occidentale et chanteront de la variété de Hong Kong et Taiwan ou des extraits d'opéras locaux.

Ce que l'on joue dépend de qui joue. Qui joue dépend de l'occasion. La distinction entre paraliturgique et profane peut paraître floue, indécise, elle n'en est pas moins radicale; la repérer permet de remonter dans le temps et de délimiter l'espace social. Grâce à elle, les questions de répertoires, d'instrumentations, de formes musicales apparaissent dans leur vérité. Car la forme imposée par un rituel, par une suite d'actions comme le parcours de la mariée ou le déroulement d'un banquet, cette forme diffère fondamentalement et nécessairement du cadre simpliste du concert. L'importance du nombre de musiciens confère à ce dernier le prestige; le début et la fin doivent y provoquer le silence propice à l'écoute avant de déclencher les applaudissements; la variété de timbres réalisée par l'orchestration y est un impératif, si l'on souhaite préserver l'auditoire de l'ennui, tandis que l'homogénéité et l'harmonie demeurent indispensables à une musique communautaire. On attend du professionnel la démonstration de sa virtuosité, tandis que le cadre rituel impose la justesse d'expression.

Vents et percussions

De la Corée à l'Ecosse en passant par le Népal et la Turquie, l'association hautbois-percussions est une constante de l'univers musical. Le caractère martial et festif en est toujours relevé par les observateurs, et l'on peut se demander si l'origine d'un tel couple n'est pas à rechercher dans une source unique. On essaiera ici de caractériser la spécificité chinoise.

De hautes formes artistiques alliant vents et percussions existent dans toute la Chine, et traversent les genres établis. Les principes formels de composition semblent constants, tandis que les répertoires et l'instrumentation varient selon les genres: *Guyue* de Xi'an, *Luogu* de l'est du Zhejiang ou de Chaozhou, musiques bouddhiques du Wutai shan ou de Pékin, *Shifan* du Jiangsu, *Longchui* du Fujian, sans compter toutes les formations intervenant dans les opéras. Cette musique est forte, riche, ryth-

mée, timbrée, complexe. Son qualificatif de «grossière», «épaisse» ne rend pas compte de la totalité de l'effet. Rien n'est plus subtil que les enchaînements des airs à l'intérieur d'une suite (*taoqu*), les variations de tempo, ou les modulations. Deux groupes, complémentaires, s'opposent: les percussions (tambours, gongs, cymbales, jeux de gongs, claves) et les vents (orgues à bouche, hautbois coniques *suona* ou cylindriques *guanzi*, flûtes traversières).

Au-delà des timbres, surprenants et superbes, la structure même des pièces est un sommet de l'art chinois de la composition musicale. La forme-suite réunit dans un même long mouvement des timbres (*qupai*) divers, dont l'agencement obéit à des lois complexes. Cette forme offre la particularité d'intégrer totalement les transitions, plutôt que de proposer une juxtaposition de mouvements comme le fait si souvent la musique occidentale. L'importance des percussions permet un riche vocabulaire d'oppositions: peau et métal, petit et grand tambour, cymbales et gongs, et jusqu'à la distinction entre cymbales à mamelon, au son sourd et profond, et cymbales sans mamelon, à la résonance brillante. On remarquera que ces oppositions existent déjà dans l'accompagnement de la psalmodie. L'utilisation systématique et consciente de ces oppositions est attestée par l'existence d'une notation propre aux percussions. Cependant, la pratique actuelle d'écrire les parties semble n'être que le relais d'une mémorisation orale par syllabes onomatopéiques. Les capacités combinatoires qu'implique cet usage défient l'entendement. La transcription de certaines pièces révèle en effet des déplacements et des symétries, des formules d'accroissement et de décroissance, des insertions et des répétitions dont l'agencement ne doit rien au hasard. Au contraire, on peut y reconnaître des opérations identiques à celles effectuées dans l'espace des diagrammes de méditation (*mandala*). L'exploit cognitif que représente une telle combinatoire force l'admiration.

Les tempos comme les longueurs de phrase, ignorant les barres de mesure, peuvent varier énormément, mais le synchronisme d'ensembles de dizaines d'instrumentistes témoigne de la conscience collective d'une pulsation commune. Chaque élément de la phrase musicale est découpé en sons, symbolisés par une syllabe spécifique. Une phrase sera ainsi mémorisée comme une

succession de mots selon un rythme qui, lui, ne sera pas verbalisé. Tous les instrumentistes utilisent la même phrase, mais tous ne jouent pas la même chose, puisque, par exemple, le mot *«deng»* désignera un coup sur le côté des tambours, sur le grand gong et les cymbales, le mot *«zuo»* un double coup de tambour et le jeu simultané d'un autre gong et d'un autre type de cymbales. Ainsi, le joueur de grand gong jouera à chaque *«deng»* mais se taira à chaque *«zuo»*. Seul le tambour principal, généralement le tambour à une peau (*danpigu*) ou le grand «tambour de salle» (*tanggu*), a une partie ornée; c'est lui le conducteur, le chef de l'ensemble.

Beaucoup de genres, comme à Xi'an, distinguent les musiques de percussions seules (*luogu*) des musiques avec vents (*chuida* ou *guchui*). L'étude de ces musiques montre pourtant que leur structuration est identique, et repose sur les percussions. De même, l'opposition entre les appellations *chuida* et *guchui* ne relève que de la diversité des traditions régionales.

Les tambours de Xi'an

Les tambours de Xi'an (*Xi'an guyue*) témoignent, par l'ancienneté des instruments, des modes de jeu et des notations, de la pérennité d'une musique communautaire qui est d'abord offrande. Longtemps ignorée par les musicologues et méprisée par les professionnels, cette tradition a survécu grâce aux ensembles villageois.

Li Shigen distingue trois traditions, bouddhique, taoïste et «populaire», qui utiliseraient des syllabes différentes pour mémoriser les séquences de percussions[1]. Cependant les musiques semblent les mêmes. Leur grande particularité est l'emploi simultané de nombreux orgues à bouche et l'utilisation de très grands tambours en tonneau à deux peaux, qu'on ne retrouve qu'au Japon.

Cordes et bois

L'alliage (*huo*) de la soie et du bambou (*sizhu*) est pour les chinois la réalisation même de l'harmonie (*he*) en musique.

1. Voir Li Shigen, «Une notation de percussion particulière, le *«gulazi»* utilisé dans la musique de tambours de Xi'an» (*Yi zhong teyi de gupu, Xi'an guyue zhong de «gulazi»*), *Xi'an yinyue xueyuan xuebao* 1, 1987, pp. 1-8.

Cordes et bois permettent en effet de varier à l'infini les mariages de timbres, l'enchevêtrement des lignes. L'instrumentarium, accumulé au cours de siècles d'invention et d'apports extérieurs, permet de disposer dans chaque famille d'un nombre suffisamment important de modèles pour que leur adjonction sans répétition forme un ensemble très riche. Une flûte traversière, une flûte droite, un hautbois cylindrique, un hautbois conique, un orgue à bouche, des luths à frettes, l'un à caisse piriforme, l'autre à caisse ronde, un troisième à caisse polygonale, un luth à touche lisse, une vièle à caisse cylindrique et table en peau, une autre à table de bois, une vièle à caisse hémisphérique, et encore des cithares, à cordes pincées, à cordes frappées, tous ces instruments offrent des timbres purs ou nasillards, chargés en harmoniques ou profonds, cinglants, secs ou veloutés, des attaques martelées, percutantes, vibrantes, des sons tenus, répétés, des roulements, des ornements. Chacun a sa personnalité et la possibilité, sans se taire, de se fondre dans la masse sonore ou, sans hurler, d'en sortir un instant.

Tandis que la musicalité des ensembles de percussions et de vents tient aux variations de dynamiques, de densités et d'intensités, l'harmonie des cordes et des vents réside dans cette faculté de fondre les différences. Les exemples de redoublement d'un même instrument dans un tel ensemble traditionnel restent extrêmement rares, et signalent un début d'influence de l'idée occidentale d'orchestre.

L'harmonie des instruments avec la voix représente, ici comme là-bas, la difficulté suprême. Elle est pourtant réalisée quotidiennement dans les temples, et dans quelques très rares genres. Dans la plupart des opéras, la voix se limite au dialogue avec l'ensemble. L'opéra du Sichuan, en revanche, connaît le dialogue de la voix avec la flûte, dans le style du *Kunqu*, avec la vièle, dans le style *Huqin*, et même avec une autre voix, intégrée à l'orchestre, dans le style *Gaoqiang*. Dans les ballades comme celles au *yangqin* de la ville de Chengdu, la formation de vièle, luth, tympanon et tambour fonctionne encore comme un ensemble homogène opposé au chanteur. Le chant à la cithare *qin* représente une merveille d'équilibre, mais il donne dans la facilité en réduisant le nombre d'instruments à un seul, combien riche il est vrai. Seul le *Nanyin* a su faire de la voix un autre instrument.

Le Nanyin *ou* Nanguan

Le *Nanyin* est un genre de ballades chantées ou instrumentales de la partie sud (*Minnan*) de la province du Fujian, où il est appelé «son du Sud» (*Nanyin*), et à Taiwan où il est appelé «tuyaux du Sud» (*Nanguan*). C'est un répertoire typiquement local, lié à l'aire culturelle définie par l'usage de la langue de sa région d'origine, aire qui a désormais ses ramifications jusqu'aux Philippines et à Singapour. Si on peut l'entendre aujourd'hui en Chine sur disques, à la radio, dans des salles de concerts, joué par des ensembles professionnels fonctionnarisés, sa vraie tradition est ailleurs, encore bien vivante. Dans les temples, le *Nanyin* trouve sa véritable expression, celle d'une musique en offrande aux dieux. C'est là que les meilleurs chanteurs, comme Mme Tsai Hsiao-yüeh[1], ont reçu leur enseignement.

Un répertoire immense

Le répertoire est réparti en études (*zhi*), ballades (*qu*) et pièces instrumentales (*pu*). Les suites (*tao*) se composent de plusieurs ballades exécutées sans interruption. Le *Nanyin* en compte traditionnellement quarante-huit. Certaines listes en comportent cinquante-quatre, dont trente-six plus anciennes[2]. Les suites sont généralement exécutées en tant qu'études, c'est-à-dire uniquement comme musique instrumentale, même si le texte figure sur la partition. De tout le répertoire *Nanyin*, les quarante-huit suites représentent selon l'opinion générale la partie la plus ancienne. Leur nombre et leur forme demeurent fixes, par opposition aux ballades variées (*sanqu*) dont il existe plus de mille, de toutes époques. Il existe enfin treize (ou quinze) pièces instrumentales, d'origine relativement récente.

Une longue histoire

La date à laquelle on peut faire remonter le *Nanyin* a fait l'objet de multiples hypothèses. Comme bien souvent, les musicologues chinois cherchent à rapprocher cette musique du théâtre

1. Disque *Nan-kouan, chant courtois de la Chine du Sud*, Ocora-Radio France C559004.
2. Voir Chen Mei, sans-titre, polycopié, Quanzhou, vers 1986, p. 2.

du Sud (*Nanxi*), genre prévalent de musique courtoise à partir du XIII^e siècle. Le *Nanxi* étant un genre très vaste dont il n'existe plus de tradition vivante, cette assertion est difficile à vérifier. On s'en tiendra donc à l'examen des plus anciens recueils de *Nanyin* parvenus jusqu'à nous.

Un très grand nombre de ballades actuelles se retrouvent dans le livret de l'opéra *Lijing ji xiwen*, contant l'histoire de Chen San et Wu Niang. Ce livret, de 1566, est conservé au Japon, à la bibliothèque de l'université Tenri. Un certain nombre de livrets manuscrits[1] relevant de la même tradition ont été retrouvés récemment dans la tombe d'un acteur de l'ancien Fujian du sud ; ils dateraient des années 1426-1435. Le plus ancien recueil de ballades variées remonterait au début du XVII^e siècle.

On peut raisonnablement faire remonter le *Nanyin* actuel au XV^e siècle et peut-être même au XIV^e siècle. Il paraît difficile de remonter plus haut, vu la date d'apparition de certains instruments. Il est bien fait mention de l'archet *Mengqi bitan* Shen Gua (1031-1094), mais ce n'est qu'à la fin du XIII^e siècle que l'on voit des représentations de la vièle. L'ensemble des instruments joués actuellement dans le *Nanyin* figure sur les sculptures de l'époque Ming du temple Kaiyuan de Quanzhou, on y trouve même l'orgue à bouche, sur la disparition duquel les historiens du *Nanyin* restent étrangement muets. Tout ceci montre le *Nanyin* tel qu'il existe aujourd'hui comme un genre bien établi dès l'époque Ming.

Une notation exigeante

La notation musicale *gongche* des hauteurs et des durées correspond à la partition du *pipa*, avec tous ses ornements. Si la précision de la notation permet en théorie de jouer n'importe quelle pièce à partir de la partition, il est remarquable que les meilleurs musiciens s'y refusent. Les éditions imprimées de ballades ou de pièces de théâtre *Nanyin* demeurent rares. La vraie tradition se transmet jusqu'à aujourd'hui par la voie manuscrite, combinant paroles et notation musicale. L'origine de celle-ci, avec son procédé très particulier d'indication des valeurs, est inconnue.

1. « Edition Ming de cinq livrets d'opéra de Chaozhou » (*Mingben Chaozhou xiwen wuzhong*), rééd. Canton, 1985.

Un système modal complexe

Les modes du *Nanyin* forment un système spécifique. Il s'articule autour de notions de tonalité, de tempo, de rythme et de mélodie de base ou «timbre». La théorie du *Nanyin* demeure implicite, dans la mesure où aucun traité, aucun manuel n'expose ses principes. Elle se laisse déduire difficilement des textes musicaux eux-mêmes. Chaque pièce ou ballade est en effet définie, en tête de la partition, par l'utilisation d'un ou plusieurs modes (*gunmen*) constitués par la combinaison d'une tonalité (*guanmen*) et d'un rythme (*liaopai*). Ce type de combinaison se retrouve dans des genres plus modernes, comme l'opéra de Pékin, où il se réduit à un petit nombre de mélodies, entre quatre et six, toujours les mêmes. Le *Nanyin* est encore aujourd'hui bien plus riche, et ses modes bien différenciés.

La même notation indiquant des notes différentes suivant la tonalité, il convient de préciser celle-ci au début de la pièce, parmi quatre principales: 1=G (*wukong guan*), 1=C (*wukong siyi guan*), 1=F (*sikong guan*) et 1=D (*beisi ou beishi guan*). Les noms des tonalités signalent les notes critiques, selon les doigtés de la flûte verticale. Chacun des six trous est ainsi numéroté à partir du haut de l'instrument: «dos», «un» à «cinq». Les notes *D, G* et *A* faisant toujours partie de l'échelle, la tonalité sera définie par la position des notes intermédiaires. Il faut d'abord distinguer la note au-dessus du D, qui sera soit E soit F. E est obtenu en débouchant le trou «cinq» (*wukong*) tandis que F est obtenu en débouchant le trou «quatre» (*sikong*). La tonalité de F sera donc *sikong guan* et la tonalité de G *wukong guan*. La tonalité de C utilisant également la note E, elle sera indiquée en précisant qu'on joue un C (doigté *siyi*) et non un B (doigté *wuyi*) dans l'octave aiguë, d'où son nom de *wukong siyi guan*. Enfin la tonalité de D est caractérisée par son F dièse, doigté *beishi*, d'où son nom.

Le rythme *liaopai* (littéralement «temps faible-temps fort») est également choisi parmi sept possibilités: rythme non mesuré («dispersé» *sanban*), qui se divise en prélude lent (*mantou*) et «postlude lent» (*manwei*); rythme à huit temps (16/4) appelé «sept temps faibles» (*qiliao*); rythme à quatre temps (8/4), appelé «trois temps faibles» (*sanliao*) ou «trois lentement» (*man sanliao*); rythme à quatre temps (4/4), appelé «trois temps faibles

serrés» (*jin sanliao*); rythme à deux temps (2/4), appelé «temps fort répété» (*nongpai*); rythme à un temps (1/4), appelé «temps fort serré répété» (*jin nongpai*). Par exemple, dans le rythme à «trois temps faibles serrés» (*jin sanliao*), une mesure sera constituée de trois temps faibles suivis d'un temps fort ponctué par la claquette *paiban*). Le nom du rythme n'a pas besoin d'être indiqué en début de partition, puisque les coups de claquettes sont inscrits en regard des notes.

Si toutes les pièces de même mode ont même tonalité et même rythme, toute combinaison d'une même tonalité et d'un même rythme n'aura pas nécessairement même nom de mode. Ainsi la combinaison *wukong siyi guan-jin sanliao* se retrouve onze fois sur vingt-quatre[1] sous l'appelation du mode *liaobei*. Certain modes ont enfin plusieurs «timbres» possibles.

Les instruments du *Nanyin*

Le luth à quatre cordes *pipa* est aux dires de tous l'instrument sur lequel se modèle la voix du chanteur. Les autres instruments sont le luth à trois cordes (*sanxian*), la flûte verticale (*dongxiao*) et la vièle à deux cordes (*erxian*). La musique du *Nanyin* est toujours exécutée par ces quatre instruments, les «quatre piliers», jamais moins. Cette formation à quatre est dite *shang siguan*; elle connaît également une variante où la flûte traversière (*pinxiao*) remplace la flûte verticale (ces deux formations sont nommées respectivement *dongguan* et *pinguan*). Une autre formation (dite *xia siguan*) voit le remplacement de la flûte par le hautbois (*aizi*) et l'adjonction de petites percussions: tambour à deux peaux cloutées (*biangu*), cymbales (*shuangling* ou *shengsheng*), gong sur cadre (*xiangzhan*), gong (*gouhao*), tambour de bois à fente (*shi* ou *muyu*), paire de claves (*sibao*).

Le maître de luth dirige la musique. Il faut avoir entendu un grand maître pour saisir la subtilité du jeu. La maîtrise des hauteurs et des dynamiques exige une musicalité extraordinaire. Chaque inflexion de la voix est modulée par le luth, tantôt écho

1. D'après Liu Chunshu, «Recherche sur l'origine des sujets du répertoire du *Nanqu* du Fujian» (*Fujian Nanqu qumu benshi chu kao*), «Recherches sur la musique populaire du Fujian» (*Fujian minjian yinyue yanjiu*), vol.4, Fuzhou, 1986, pp. 109-216.

lointain, tantôt injonction vigoureuse. En apparence seulement identique au *pipa* du nord de la Chine, il en diffère par une forme et des modes de jeu nettement plus anciens, qui conservent des traits de l'instrument tel qu'il apparut en Chine au IV^e^ siècle : tenu horizontalement, il est plus petit, la table est percée de deux ouïes en forme de croissant de lune ; deux doigts, réunis comme s'ils tenaient encore le plectre, pincent les cordes ; la main droite n'utilise pas le médius. Toutes ces caractéristiques garantissent l'ancienneté du genre, et permettent de distinguer à coup sûr le maître traditionnel du professionnel moderniste. Ces apparentes limitations forcent l'interprète à privilégier l'expression et la nuance au détriment de la virtuosité technique qui fleurit trop souvent dans le Nord.

Le luth à trois cordes (*sanxian*), à touche lisse, a la même histoire et les mêmes spécificités de jeu que le *pipa*. Son rôle est de fournir une assise grave à la pulsation, mettant en valeur par sa régularité les retards et anticipations du *pipa*, assurant une plénitude au son d'ensemble.

La flûte verticale *dongxiao* est la seule survivance de l'ancienne *chiba*. D'une perce supérieure à son homologue du Nord, elle a un son plus profond. Elle a toujours maintenu l'échelle spécifique que donne un écartement équidistant entre les trous de jeu.

La vièle à deux cordes *erxian* diffère peu de sa cousine du Nord. Elle complète à merveille le quatuor, apportant par ses tenues un prolongement aux attaques des luths, superposant ses propres ondulations aux vibrations de la flûte.

Tous les instruments, de même que la voix, ignorent le vibrato systématique, préférant la justesse de l'intonation à la facilité du halo créé par des oscillations trop régulières.

La chanteuse (ou le chanteur) joue elle-même les claquettes, discrètes ou farouches. Elles marquent la fin des vers, avec une régularité d'autant plus difficile à exécuter qu'elle suit l'accélération progressive du tempo, apportant l'apaisement d'un temps mesuré dans l'étirement des variations qui se passent de tout battement de pied métronomique.

Un équilibre musical exceptionnel

La richesse des instruments permettrait aux musiciens de *Nanyin* de constituer un répertoire solo rivalisant avec les plus

belles créations des musiciens du nord de la Chine, du Japon, de l'Inde ou du monde musulman. Mais l'équilibre de la voix et du quatuor touche aux limites de la prefection humaine, et nul adepte ne songerait à y renoncer pour la solitude du virtuose.

La voix

La subtilité de la voix dans le *Nanyin* ne supporte aucune afféterie, aucun compromis, aucune influence extérieure. Son rapport privilégié avec la langue dont elle est le serviteur fait des ballades chantées la plus haute expression de l'art musical du Minnan, au-dessus de la complexité des pièces instrumentales. L'opéra du «Jardin des poiriers» (*Liyuan xi*), si proche, paraît en comparaison n'être qu'une excroissance trop séduisante. Tout l'art résulte ici de la difficulté de la langue.

Le dialecte local se différencie du mandarin par sa richesse. Ses particularités linguistiques en rendent l'accès réservé. L'écriture chinoise par caractères n'indiquant pas la prononciation requise, seule une tradition vivante permet d'en connaître l'exacte prononciation. Le *Nanyin* a, de plus, la particularité, qu'il partage (ce n'est pas un hasard) avec les textes liturgiques, de requérir un état ancien de la langue, si bien qu'un véritable artiste se refusera à chanter un texte dont il aurait l'écrit mais dont la prononciation ne lui aurait pas été transmise. La sacralité de la langue ne souffre aucune reconstitution érudite. C'est pourquoi la véritable tradition du *Nanyin* n'est pas celle des lettrés, mais de ces jeunes qui, avant même de savoir lire, apprennent auprès de leur grand-mère à chanter des ballades qu'ils ne comprendront que plus tard. Le timbre des paroles, et non le sens, est privilégié.

Cet hermétisme apparent de la langue est la condition de la splendeur des variations de couleurs sonores. La séduction est entière pour l'oreille de l'Occidental, peut-être même plus apte qu'un Chinois du Nord, trop appliqué à saisir un sens qui lui échappe, à goûter l'énergie suave d'une voix qui est don des hommes aux dieux.

Cordes

Les cithares *qin* et *zheng*, comme le luth *pipa*, ont su depuis longtemps élaborer un répertoire soliste, tandis que les vièles ont

dû attendre pour ce faire le XX[e] siècle. Entre ce répertoire intime et les musiques plus brillantes des vents et percussions ou «de soie et bambou» existaient des genres qui faisaient appel exclusivement aux cordes, qu'on désignait par le terme de *Xiansuo*.

Les genres

Les «Poèmes pour cordes» (*Xianshi*) du Chaozhou, où les cordes dominent largement, incluent également les flûtes. Le genre se serait développé à partir d'une petite formation de trois instruments: la vièle *zhuxian*, la flûte verticale *dongxiao* et le luth *yuexian*.

Les airs du *Bantou qu* du Henan font appel exceptionnellement aux flûtes, plus souvent aux petites percussions.

Même l'«Harmonie des cordes» (*He xiansuo*) adjoint la flûte verticale ou traversière et des petits tambours. Ce genre, joué par les Hakka du Guangdong, serait venu avec eux depuis les régions centrales lors de leur exode au V[e] siècle.

Le seul genre traditionnel requérant un ensemble homogène de cordes serait alors la «Musique pure» (*Qingyue*) des Hakka, qui combine la cithare à chevalets *zheng*, le luth *pipa* et la vièle *yehu*. On y a cependant ajouté récemment, là aussi, la flûte traversière. L'harmonie d'éléments pris à l'intérieur d'une seule catégorie reste décidément trop éloignée de la pensée chinoise.

Historique du Xiansuo

Le terme *xiansuo*[1] était courant dans le Nord sous la dynastie Ming; les noms de certains des instruments proviennent vraisemblablement de la langue mongole: le *tiqin*, vièle à deux cordes, à l'archet en crin de cheval; le *huobusi*, luth proche du *sanxian*; le *turweise*, cithare proche du *zheng*; le *charji*, cithare à cordes frottées, appelée *qin* dans le *Dada* de la dynastie Yuan.

Le *Dada* était un genre musical mongol de musique d'ensemble à cordes, auquel on pouvait adjoindre des vents (*sheng, guanzi, dizi, xiao*) et des percussions (*yunluo, paiban*). Sous les Qing, il s'intégra à la musique de cour sous le nom de *Fanbu*

1. Voir Wu Zhao, Liu Dongsheng, «Aperçus sur l'histoire de la musique chinoise» (*Zhongguo yinyue shi lüe*), Pékin, Renmin yinyue, 1983, pp. 264-270.

hezou (le *fanbu* était un instrument à cordes frottées des Mongols). Les ensembles pouvaient compter une quinzaine de musiciens. Ils jouaient des suites d'une trentaine de pièces mongoles, provenant de chants, de danses populaires ou de musiques instrumentales.

Les noms peuvent varier, il peut y avoir adjonction d'instruments à vent et de percussions, mais le noyau de l'ensemble *xiansuo* reste toujours la combinaison vièle-luths-cithare.

Le premier témoignage important sur ce genre est le recueil «Appendice pour cordes» (*Xiansuo beikao*) de 1814. Il fut précédé des «Treize suites pour cordes» (*Xiansuo shisan tao*), qui n'existent pas (ou plus) en recueil complet de partitions, mais seulement sous la forme de partitions pour luth *sanxian* (édition de 1782) et pour *pipa* (édition de 1825).

Le recueil «Appendice pour cordes» est l'œuvre d'un collectif de musiciens lettrés, mongols ou mandchous: maître He, maître Fu, Rong Zhai, maître Long, maître Xiang. La préface est signée de Rong Zhai, musicien mongol, qui déclare que les pièces sont anciennes et qu'il les a apprises par tradition orale de son maître Kao. Rong Zhai jouait lui-même de la vièle *huqin*, des luths *pipa* et *xianzi*, et de la cithare *zheng*. Il a transcrit dans des recueils séparés les parties de chaque instrument, avec une précision dans la notation jamais atteinte auparavant, tant en ce qui concerne les doigtés du *pipa* que les rythmes, et jusqu'aux ornements. Le recueil comprend treize pièces: deux notées pour cithare seule accompagnée par divers instruments non spécifiés; les autres sont notées pour les quatre instruments; quatre de ces dernières pièces comprennent une partie supplémentaire, vraisemblablement destinée aux vents. La plupart, dont les noms remontent parfois aux Tang, existent encore de nos jours dans de nombreux autres répertoires.

Les versions telles qu'elles sont notées ont disparu de la tradition orale avec la mort, au début du siècle, d'un musicien de rues de Pékin, Zhao Debi. Grâce au travail de réédition entrepris sous la direction de Mme Cao Anhe[1] dans les années 1950, elles figureront bientôt dans les programmes de concert et sur disque.

1. Cao Anhe, Jian Qihua et Yang Yinliu, «Treize suites pour cordes» (*Xiansuo shisan tao*), 3 vol., Pékin, Renmin yinyue, 1985, pp. 119-145 [1re édition en notation *gongche*, 1955].

La cithare des lettrés

On a beaucoup insisté sur les tabous (*ji*) concernant les conditions requises pour jouer de la cithare *qin*[1], sans vraiment s'interroger sur leur signification. Ils comprennent des prescriptions relatives au cadre (retiré, à l'écart du monde), aux auditeurs (une écoute de «connaisseur» [*zhiyin*]), à la purification (lavement des mains, encens). On a voulu en faire essentiellement la marque d'une attitude de caste, élitiste. Rien n'est plus faux. Jamais la transmission n'a exigé d'appartenance sociale ou familiale. La légende la plus connue le montre.

Bo Ya[2] était un lettré, grand amateur de *qin*. Un jour qu'il jouait, il remarqua qu'il était écouté. Il découvrit son auditeur caché, un bûcheron nommé Zhong Ziqi. A la mort de celui-ci, Bo Ya brisa sa cithare, persuadé qu'il ne trouverait jamais un si parfait connaisseur. Le bûcheron, homme des bois, retiré dans la nature, est en fait l'archétype de l'ermite taoïste. Les règles de pureté relèvent du rituel; la fonction du *qin* soliste est paraliturgique.

Le *qin* est le seul instrument de musique attribut d'un des soixante généraux de la religion taoïste correspondant au cycle sexagésimal, combinaison des dix troncs et des douze rameaux. Il s'agit du général Zhang Ci de la grande année *jiawu*, trente et unième du cycle (correspondant par exemple à l'an 1954)[3].

Il faut lire certaines des légendes ou prescriptions à travers un examen des pratiques. Ainsi de l'adage selon lequel «une seule pièce suffit à combler toute une vie». En 1986 à Pékin, une grande réunion rassembla des joueurs de *qin* venus de toute la Chine, et même de plus loin, autour de Wu Jinglüe, qui devait décéder quelques mois plus tard. Y participa un esthète âgé, féru de

1. Voir par exemple Tian Zhiweng (dynastie Song), «Le Son légué des temps anciens» (*Taigu yiyin*), postface de Zhu Quan, 1413, reproduit dans Wu Zhao, éd., «Collection de pièces pour qin» (*Qinqu jicheng*), vol. 1, Pékin, Zhonghua shuju, 1981, pp. 17-33.

2. «Printemps et Automnes de maitre Lü, chapitre du goût même» (*Lü shi Chunqiu. Ben wei, jiao xing lan, erri*), voir Ji Liankang, «Etudes d'histoire de la musique dans les Printemps et Automnes de maître Lü» (*Lü shi Chunqiu zhong de yinyue shi ke*), Shanghai, Shanghai wenyi, 1983, p. 45. Trad. dans Georges Goormaghtigh, *op. cit.*, p. 10.

3. Plaquette de l'Association taoïste de Chine (*Zhongguo daojia banhui*), «Le cycle sexagésimal» (*Liushi jiazi*), s.l.n.d.

calligraphie et de poésie, amateur passionné de *qin*, capable de parcourir des centaines de kilomètres pour célébrer son instrument favori; il était effectivement incapable de jouer une seule pièce correctement.

Un autre adage, provenant de Laozi[1], veut que «le plus beau son est muet» (*taiyin xi sheng*)[2]. La demeure de certains lettrés a bien pour ornement un *qin* jamais touché. Mais le sens musical profond de cet adage est «la grande musique se passe de son réglé». L'écoute du jeu de Wu Jinglüe, musicien professionnel s'il en est, alors âgé de quatre-vingts ans, jouant chez lui pour des amis, le révèle: l'interprétation *hic et nunc* d'une pièce n'est jamais que l'idée (au sens platonicien) d'une musique dont l'essence se situe au-delà du son, mais dont l'actualisation passe par la médiation de l'interprète.

Ainsi, le rituel de l'exécution ne crée pas la musique, mais il a seul le pouvoir de la rendre vraie. Toute l'attitude du véritable interprète est liée à la connaissance de ce pouvoir.

La musique n'existe pas dans la partition; elle ne se réduit pas à une suite de vibrations périodiques de l'air. Phénomène entre terre et ciel, elle advient au niveau de l'homme. Un maître n'a nul besoin de pratiquer *qigong* ou arts martiaux pour se maintenir en forme: il a la capacité de s'abstraire totalement de n'importe quel contexte tout en demeurant parfaitement présent, et l'on sait combien l'environnement chinois, souvent si bruyant, nuit à la concentration. Aucun enjeu de pouvoir ne réside dans cette musique; un engagement total est pourtant requis. Ce respect devant le surgissement de l'œuvre est la seule marque possible d'un véritable amour pour l'instrument. Il exige un entraînement au sens le plus physique du terme, une pratique assidue. L'humour n'est jamais absent, qui fait dire à Li Xiangting que le bruit du public ne sera jamais pire que le silence imposé par la Révolution culturelle. La vraie écoute intérieure implique une parfaite maîtrise de la chaîne sonore, de l'émission jusqu'à la réception[3].

1. Laozi, «La Voie et sa Vertu» (*Daode jing*), chap. 41.
2. Traduit en «the greatest music does not involve sound» par Ye Chuanlan, «The musico-aesthetical implications of Dayin xisheng», *Musicology in China*, 1, 1981, pp. 42-56.
3. Disque *Chine, L'art du qin: Li Xiangting*, Ocora C559100, 1990.

MUSIQUES PROFANES

La musique profane occupe une place considérable dans la tradition chinoise. «Musique des professionnels» serait un terme impropre, puisqu'il existait déjà à la cour des Zhou (premier millénaire avant notre ère) une catégorie d'artisans dont le travail consistait à jouer lors des liturgies, et que les professionnels furent par excellence les femmes, dont la musique était loin d'être la seule activité. L'animation, la distraction, dans les cours intérieures des maisons, les champs, les rues et les marchés reposent sur la chanson, la chantefable, la ballade, véhiculées ou reprises tant par des spécialistes que par le tout-venant, tant par le paysan que par le mandarin.

La chanson populaire

Le bon sauvage ne saurait parler chinois. Deux des derniers aveugles errants du Zhejiang semblaient pourtant d'excellents candidats, puisqu'*a priori* illettrés. Le premier dicta un poème de facture classique, corrigeant oralement l'orthographe du transcripteur. Le second accompagnait son chant d'une marche militaire fort occidentale qu'il disait de sa composition. Un paysan illettré du Jiangsu, cette très basse plaine à l'embouchure du fleuve Bleu, qualifie ses chansons de «chant des montagnes» (*shange*), le terme même employé par les lettrés il y a plus de dix siècles. Ce chant sans accompagnement est entonné avec une voix hors norme, rude, sans doute incertaine. Il allie un texte en vers à une mélodie peut-être identifiable, en première approximation, au pentatonisme. Il chante le quotidien, les travaux et les jours, l'amour et l'espérance, ne parle ni d'ailleurs ni de demain. Les experts (et les roublards) se feront un devoir d'imiter les prétendues caractéristiques du chant populaire de chaque région, opposant «chant des montagnes» et «chant de la cueillette du thé» (*caicha ge*), traçant les frontières entre aires de couleurs musicales différentes. Le musicien, l'ethnomusicologue seront abasourdis, émerveillés par la diversité dans le même terroir, le même village, des styles et des genres[1].

1. Voir Antoinet Schimmelpenninck et Frank Kouwenhoven, *op. cit.*

Les entraîneuses

> Une troupe de chanteuses et d'instrumentistes entra dans le salon. Les chanteuses étaient jeunes, jolies, de tenue modeste et décente. Mais quelle musique et quelle méthode! Des miaulements, des gloussements, sans mesure et sans tonalité, s'élevant en notes aiguës jusqu'aux dernières limites de perception du sens auditif! Quant aux instruments, violons dont les cordes s'enchevêtraient dans les fils de l'archet, guitares recouvertes de peaux de serpent, clarinettes criardes, harmonicas ressemblant à des pianos portatifs, ils étaient dignes des chants et des chanteuses, qu'ils accompagnaient à grand fracas.[1]

Les filles (*nü*) sont, il faut le dire, des prostituées, à tout le moins des entraîneuses, désignées par un terme spécifique, *ji*[2]. Vendues à des maquerelles, revendues comme concubines, les «Cannelle», les «Charmante» et les «Argentine», artistes instruites, cultivées, courtisanes parfois, vivaient dans un monde de concurrence. Danseuses mais surtout chanteuses, joueuses de luth *pipa* et de cithare *zheng*, elles devaient pouvoir chanter à la demande un air ancien aussi bien qu'innover en adoptant la dernière mode, ou encore improviser une chanson de circonstance sur un timbre connu. Tel est, en deçà de l'imagerie, l'univers musical des «maisons de thé». Telle est encore aujourd'hui la réputation faite aux chanteuses de variétés.

Les chantefables

Tandis que Tibétains, Mongols, Turcs et Tatars se partagent d'immenses épopées, parmi lesquelles celle du roi Ge-sar, que le Ramayana et le Mahâbhârata se sont étendus de l'Inde à toute l'Asie du Sud-Est et jusqu'à l'Indonésie, les Chinois ne semblent pas avoir la fibre épique. Conteurs et bateleurs ont cependant développé une immense littérature orale tirée d'épisodes historiques ou légendaires, comme les luttes des Trois Royaumes ou la construction de la Grande Muraille, les combats des cent-huit brigands du «Bord de l'eau» ou la quête des Ecritures entreprise

1. Jules Verne, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, Paris, Le Livre de poche, 1966, p. 9.

2. Voir R. de Rotours, *Courtisanes chinoises à la fin des T'ang*, Paris, PUF, 1968. Jacques Gernet, *La Vie quotidienne en Chine à la veille de l'invasion mongole*, Paris, Hachette, 1959. *Fleur en Fiole d'Or (Jin Ping Mei cihua), op. cit.*

par les pèlerins bouddhistes. De cette littérature orale est né le roman en langue vulgaire[1]. L'au-delà, les revenants, les Immortels fournissent également matière à d'innombrables contes, chantefables, ballades et opéras.

Cours des temples, places publiques, marchés et maisons de thé sont le lieu où se rencontrent tous ces genres. L'occasion de prédilection est la foire patronale (*miaohui*), littéralement la «réunion dans le temple». Les rapports de la langue, de la voix, de la musique et des instruments ne sont pourtant pas toujours les mêmes. Le conteur tient son public en haleine moins par l'attente du dénouement, qui n'advient jamais dans un genre à épisodes, que par un «intérêt passionné pour le déroulement», pour reprendre l'expression de Bertolt Brecht. L'histoire et sa compréhension priment. La complicité avec le public est essentielle, d'où l'usage imposé du parler local. Chaque site a ainsi son genre propre, et Pékin même, dont on pourrait croire que l'opéra est la forme populaire par excellence, a sa forme de chantefables accompagnées au luth à trois cordes *sanxian* et aux percussions. La langue employée est immédiatement compréhensible, à l'opposé de celle de l'opéra, genre littéraire nécessitant des sous-titres; l'accompagnement est réduit à une percussion, claquette ou tambour, et un ou deux luths. Il va rarement au-delà.

Les ballades au *yangqin* du Sichuan font figure d'exception. Le conteur-chanteur incarne tous les rôles, décrit et commente l'action, et pour ce faire recourt à d'étonnantes possibilités expressives de la voix, du feulement au rugissement, du rire au gémissement, du soupir au hurlement. Son auditoire se montre attentif, non à l'effet, mais à la subtilité. Loin des pitreries de l'opéra de Pékin ou des airs de bravoure occidentaux, le public applaudit aux *pianissimi* les plus réussis, et les prise plus que n'importe quel *sforzando*.

L'opéra

Jacques Pimpaneau a écrit en français un excellent ouvrage sur l'opéra chinois[2], abondamment illustré de surcroît. Plutôt que

1. Voir André Lévy, «Introduction» à *Fleur en Fiole d'Or (Jin Ping Mei cihua), op.cit.*, t. 1, pp. XLV-L.
2. Jacques Pimpaneau, *Promenade au Jardin des Poiriers*, Paris, Kwok-on, 1983.

de redire ce qu'il a si bien exprimé, on s'efforcera ici de fournir les quelques réponses qu'un musicologue est mieux à même de formuler qu'un spécialiste de la littérature.

Opéra ou théâtre chanté?

> Aux yeux du grand sociologue [Marcel Mauss], faire remonter les origines de l'opéra seulement au XVI^e^ siècle, ou à la fin du XVI^e^, et les répartir entre quelques villes d'Italie, dénotait une coupable ignorance de tout ce qui, dans les civilisations anciennes, dans les plus archaïques en particulier, avait constitué des ébauches et même des rélisations complètes de drame musical ou d'opéra. «Les Australiens ont des opéras, les *corroboree* qui comprennent acteurs, décors, poésie, drame [...] dans un *corroboree*, il y a tout, y compris la peinture, peinture des gens, peinture des choses.»[1]

L'amateur d'opéra de Pékin ressemble plus au lyricomane occidental qu'au fanatique de théâtre. Répertoire clos et connu des auditeurs, mise en vedette des premiers rôles, ignorance de la mise en scène et du librettiste, pratique des récitals d'airs favoris, fonctionnement des troupes et classification des chanteurs en fonction de leurs rôles sont autant de points communs entre opéras chinois et occidental. Ici comme là-bas on va entendre, avant de voir. La grande différence, et elle est d'importance, demeure l'absence en Chine du compositeur comme signataire.

Gesamtkunstwerk comme celui de Wagner, l'opéra chinois est une mosaïque d'emprunts, aux chants populaires, aux fanfares militaires, aux ensembles instrumentaux, aux ballades, aux chantefables, aux arts de la rue et des tréteaux, aux rituels enfin. Les démonstrations d'arts martiaux semblent avoir eu une influence prépondérante, puisque les deux termes pour opéra, *xi* et *ju*, s'écrivent avec le radical sémantique l'un de la hallebarde, l'autre du couteau. De fait, la partie la plus théâtrale, la plus spectaculaire des rituels taoïstes est le combat du maître contre le démon qui, subjugé, deviendra un dieu du sol bienfaisant. Mais *Kunju*, «la violence de Kunshan», est aussi synonyme de *Kunqu*, «les ballades de Kunshan».

Des troupes itinérantes jouaient à la demande lors des rituels

1. André Schaeffner, «Pré-théâtre», dans *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, pp. 11-12, citant Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1974, p. 77 et 71.

spécifiés par le calendrier liturgique, à l'occasion d'événements exceptionnels (sécheresse, famine), liés à la vie familiale ou communautaire (bénédiction d'un lieu). La fonctionnarisation de grandes troupes a conduit à réserver ces interventions aux formes plus légères du théâtre d'ombres ou de marionnettes.

L'art de l'acteur

> La parole est noble, le chant est servile.[1]

Le discours des acteurs[2] est révélateur des hiérarchies internes que doit respecter toute représentation: d'abord la parole, puis le chant, l'action (*zuo*) et enfin... le silence (*mo*). La parole se répartit en parlé et chanté, la musique en voix et instruments, l'action en mouvements des mains, des yeux, du corps, des pieds. Les passions à exprimer sont au nombre de huit: joie, colère, tristesse, plaisir (*xi nu ai le*), anxiété, impatience, chagrin, mélancolie (*jiao ji chou men*); les «quatre apparences» sont l'imbécile, l'enfant gâté, le fou, l'idiot (*gua ya chi dai*).

«Sans main pas de geste, sans bouche pas de chant»: la technique de chant s'appuie sur l'étude des «cinq points d'articulation de la langue» et des «quatre respirations». Mais il faut aussi maîtriser les modes, la pulsation, les rythmes, ce qui n'est pas aisé quand on doit combiner chant, danse et action. Que ce soit dans l'opéra du Sichuan ou dans celui de Pékin, la musicalité du chant s'apprend par l'étude du genre considéré comme classique, le *Kunqu*.

Les timbres

La caractéristique musicale de l'opéra ne tient ni à son instrumentation, ni à sa structure. Elle est d'avoir développé systématiquement l'emprunt d'airs, ce qui nous conduit à préciser la notion de *qupai* qu'on rencontre également dans les suites (*tao*) instrumentales. *Qu* désigne des airs de musique; *pai* signifie «tablette» et exprime une marque apposée sur un objet. C'est ce même terme qui est utilisé en chinois moderne pour désigner les

1. Proverbe en usage dans les milieux de l'opéra du Sichuan.
2. Voir le recueil «Recherches sur l'art de l'opéra du Sichuan» (*Chuanju yishu yanjiu*), vol. 1, Chengdu, 1981, en particulier pp. 18-20 et 107-110.

marques commerciales. Dans l'histoire de la musique, il se substitue à *jia* [famille] pour désigner les écoles stylistiques. Les anglophones le traduisent par *labelled melody*. Le français «timbre» contient la même sémantique de marquage et a une histoire en musique occidentale qui rappelle celle des *qupai*.

L'opéra chinois se constitua au XIII^e siècle, sous l'occupation mongole. Très vite, le nombre et la longueur des opéras mirent les musiciens au défi de fournir des musiques appropriées, dans une culture qui n'était toujours pas celle de l'innovation. On peut imaginer ce qui s'est passé en se référant à l'invention du cinéma: les musiciens eurent la tâche d'accompagner des films, qu'ils découvraient souvent en même temps que le spectateur. Ils firent donc appel à un stock de mélodies types mémorisées, préarrangées, s'adaptant à toutes les situations dramatiques prévisibles. Il suffisait alors au conducteur (le pianiste ou le premier violon) de jouer quelques mesures de transition pour introduire un nouvel air repris par l'ensemble des instruments. Il en fut certainement de même en Chine, et ainsi naquit l'utilisation du timbre, appelé alors *paizi*.

Tout matériau mélodico-rythmique de quelque origine que ce soit était susceptible de devenir *paizi*. Certains provenaient de chants populaires, d'autres de musiques instrumentales, d'autres encore de poèmes mis en musique. Le titre (les informaticiens diraient «l'adresse») devait servir à identifier clairement le *paizi*, lui tenir lieu d'emblème; il ne pouvait subir de changement sans rendre les musiciens incapables de le retrouver instantanément; de là le nombre limité de *paizi* disponibles à une époque donnée. Des recueils furent ultérieurement compilés[1] afin de préserver ce répertoire et éviter que l'usure du temps ne le réduise trop.

L'opéra des Yuan[2] comprend ainsi quatre[3] actes *zhe* organisés chacun sur une suite *taoshu*, enchaînement d'airs simples ou combinés appartenant au même mode. Chaque suite contient dix ou onze airs sur la même rime, chantés par un chanteur unique.

1. Le plus important est le *Jiugong dacheng Nanbei ci gong pu* de 1746, qui contient 2914 timbres, soit un total de 4466 airs. Cet ouvrage a été précédé du *Yuan qu xuan* de 1616, qui comporte seulement les textes.

2. D'après Dale R. Johnson, *Yuarn Music Dramas: Studies in Prosody and Structure and a Complete Catalogue of Northern Arias in the Dramatic Style*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1980.

3. Seuls sept opéras sur une liste de cent soixante et onze ont cinq actes.

Une «tête» (*tou*) et une «queue» (*wei*) stéréotypées encadrent un corps original. La «tête» est composée d'un ou deux airs non mesurés, la «queue» d'un ou plusieurs airs arrangés en séquences.

L'analyse comparée[1] des différents avatars d'un timbre a montré une grande stabilité des motifs mélodico-rythmiques, différemment ornés et variés suivant chaque style.

L'insertion d'un timbre dans une grande pièce, un opéra ou une suite obéit à des règles traditionnelles encore mal comprises. En dehors des fonctions liées à la pratique musicale, elle pourrait servir à réintroduire du connu dans une suite de sections variant un thème propre à chaque pièce. Un timbre ne sera pas varié à l'intérieur d'une même pièce. Il restera un élément hétérogène, gardant son intégrité. Mais chaque apparition de cet élément connu dans une pièce différente fera ressortir des affinités inédites, en renouvellera la perception, tout en fournissant des repères à l'auditeur.

L'utilisation de timbres permet néanmoins une grande richesse mélodique: un acteur d'opéra du Sichuan doit maîtriser pas moins de cinq styles de chants, ce qui représente sept à huit cents timbres, dont trois cents rien que pour le *Gaoqiang*.

Les musiques d'agrément

Au carrefour des musiques paraliturgiques et des musiques développées par les lettrés ou les professionnels, musiciens de rue ou de cour, les musiques d'agrément ne se laissent pas facilement cerner. L'anticléricalisme des musicologues marxistes occulte largement le fait religieux, réduisant l'ensemble des pratiques musicales à des réunions de bonne compagnie. Pour eux, le fait que tant de musiques furent jouées dans les temples, et que des airs populaires soient issus par exemple de la psalmodie bouddhique, s'explique par l'exiguïté et la froideur des habitations; on préférait se réunir dans des lieux consacrés.

Il ne faudrait pas tomber dans l'excès inverse et conclure que toutes les musiques sont religieuses. Un genre comme le *Jiangnan sizhu* combine des répertoires oraux avec des adaptations de

1. Voir notamment Stephen Jones, «Regional Ensembles», colloque de Kingston, Grande-Bretagne, avril 1988, paru dans *Asian Music*, 1989.

pièces solos notées dans des recueils centenaires. La complexité des destins individuels des musiciens, tour à tour professionnels, médecins ou taoïstes, montre qu'on ne peut identifier le genre par la simple réponse à la question «qui joue?».

Le Jiangnan sizhu, *musique des maisons de thé de Shanghai*

Le *Jiangnan sizhu*, héritier des fêtes populaires et de l'art des professionnels, a trouvé refuge au début du siècle dans les maisons de thé. Jouée pour le plaisir de la rencontre, c'est une musique raffinée où les cordes répondent aux vents, selon de subtiles règles non écrites. Répertoire et style sont indissociables et forment un genre à la couleur caractéristique.

Présentation

Le *Jiangnan* est la région au sud du fleuve par excellence, le fleuve Bleu (*Changjiang* ou *Yangzijiang*); il s'étend du sud du Jiangsu au nord du Zhejiang et englobe la région de Shanghai. Culturellement, il se rattache à l'ancienne province de Wu, et possède sa propre langue.

Le mot *sizhu* se réfère au matériau dont les instruments sont faits: la soie *si* pour les cordes des *pipa, sanxian, erhu, qinqin* et *yangqin*, le bambou *zhu* pour les instruments à vent *dizi* et *xiao*. Cette dernière catégorie comprend ici l'orgue à bouche *sheng*, pourtant classé traditionnellement dans les instruments à calebasse. L'appellation «soie et bambou» omet le bois de la percussion *ban* et la peau du tambour *paigu*.

La référence à l'antique classification des instruments selon le système des «huit sons» (*bayin*) ne doit pas faire illusion: cette dénomination, comme nous allons le voir, est plus récente que la musique elle-même.

Selon les spécialistes locaux[1], le genre apparut il y a une centaine d'années, principalement à Suzhou et Hangzhou, parmi les riches cultivateurs de cette région fertile; leur enrichissement leur aurait permis de dégager du temps libre pour pratiquer une

1. Voir l'article de Zhou Dafeng dans «Articles sur le jeu du Jiangnan sizhu» (*Jiangnan sizhu jiaoliu yanzou cankao ziliao*), Shanghai, 1983.

musique d'agrément. Les spécialistes ajoutent qu'au début du siècle cette musique fut adoptée par les travailleurs des usines, des écoles ou des bureaux, aussi bien que par les pêcheurs. Elle était alors jouée par un petit nombre de personnes, de trois à cinq, dans les échoppes de coiffeurs, les maisons de thé, les «salles de chant» (*getan*) ou les cabarets.

En 1911 fut fondé le premier club de musique de Shanghai au coin des rues de Fuzhou et du Shanxi; il était nommé «Maison de thé au répertoire culturel classique» (*Wenming yaji chaguan*); les instruments étaient ceux d'aujourd'hui.

L'utilisation du vocable «*ya*» pour qualifier ce genre fait référence à la culture la plus classique. *Ya* signifie «raffiné, élégant». Ce terme apparut dès le «Canon des poèmes» (*Shijing*). Il a depuis désigné le genre musical le plus élevé, le plus chinois, la *Yayue* (en japonais *Gagaku*, en coréen *A-ak*). Les musiciens de *sizhu* se proclamaient ainsi les héritiers de la musique classique impériale.

A partir de 1925, les clubs de musique prirent le nom d'Association de musique nationale (*Guoyue hui*), *Guoyue* étant resté à Taiwan le terme désignant la musique chinoise de concert, supposée transcender les cultures locales. A la même époque, la musique cantonaise était pareillement qualifiée de *Yayue* ou de *Guoyue*. Après 1949 seulement, les différentes musiques locales commencèrent à porter des noms spécifiques. Il est probable que le développement des moyens de transports et le nouveau rôle des médias, sans oublier les déplacements dus à la guerre, firent prendre conscience aux communautés de leurs particularismes: leurs «musiques classiques» n'étaient pas la même à Shanghai ou à Canton.

Le répertoire

Les plus anciens recueils de partitions que j'ai pu consulter sont la «Collection de musique classique» (*Yayue ji*) de Yang Yinliu et Chen Dingjun, publiée en 1923 à Shanghai, qui emploie conjointement la notation populaire traditionnelle *gongche* et la notation en chiffres *jianpu* importée peu de temps auparavant du Japon, et la «Collection de musique classique chinoise» (*Zhongguo yayue ji*) de Zhang Mianhe et Zhuang Naihe, publiée en 1926 à Shanghai. Le premier de ces recueils comprend quatre-vingt-

quatre pièces ordinaires d'une part, cent treize petites pièces et vingt-trois suites pour *pipa* d'autre part. Le second comprend trente-deux pièces de *Yayue*, quarante timbres (*qupai*) et vingt-huit «petites pièces» (*xiao qu*).

L'étude des sources permet de préciser les origines du genre.

1. Sources orales

Certaines pièces proviennent de la région de Hangzhou, d'autres de la province du Hunan ou de celle de Canton. «Chant de joie» (*Huanle ge*) est à l'origine un air de flûte du théâtre *Kunqu*; «Trois-six» (*San liu*) fait partie du fonds commun aux musiques populaires de toute la Chine. Il y a encore des musiques de parade ou des chansons typiquement locales.

2. Sources écrites

«Six battues» (*Liuban*) et «Huit battues» (*Baban*) proviennent du répertoire des ensembles à cordes *Xiansuo* des dynasties Ming et Qing tel qu'on le trouve dans «L'Appendice pour cordes» (*Xiansuo beikao*) de 1814.

«L'Incantation de Pu'an» (*Pu'an zhou*) et «Nuit de pleine lune sur le fleuve» (*Chun jiang huayue ye*) proviennent des recueils de luth *pipa* de la grande tradition.

Nombre de pièces sont des timbres (*qupai*) du répertoire d'opéra[1].

Comme dans d'autres régions, le répertoire s'est désormais cristallisé en huit grandes pièces (*ba daqu*): «Trois-six» (*San liu et Man San liu*), «Passacaille» (*Xingjie*), «Accueillir les nuages» (*Yun qing*), «Union de quatre» (*Si he ru yi*), «Six battues» (*Zhonghua Liuban et Man Liuban*), et «Chant de joie» (*Huanle ge*).

Les titres

Beaucoup de titres n'offrent aucun contenu sémantique, ne racontent aucune histoire. Une pièce s'appelle «Trois-six» (*San liu*), une autre «Six battues» (*Liuban*). Cette absence de signification est cependant difficile à assumer face à l'esthétique officielle, et des titres plus poétiques ont été forgés: la version lente et ornée

1. Voir les «Partitions de poèmes à chanter du Sud et du Nord achevées selon les neuf modes» (*Jiugong dacheng Nan Bei ci gongpu*), publié en 1746.

de «Trois-six» (*Man hua San liu*) est devenue «Trois variations sur la fleur de prunus» (*Meihua san nong*), dont la prononciation (*Mei hua sei lo*) est presque la même en shanghaïen. Ce nouveau titre se réfère à la très classique pièce pour cithare *qin* et à certains poèmes célèbres des Tang, bref aux sommets de la culture lettrée.

De même, une variante par changement de mode de «Huit battues» (*Baban*), où le troisième degré 3 (*mi*) est remplacé systématiquement par le quatrième 4 (*fa*), est simplement nommée «*Fa* remplace *mi*», ce qui en notation *gongche* se dit «*Fan* remplace *gong*» (*Fan wang gong*); ce titre, jugé trop technique, est de préférence écrit plus majestueusement «Le Palais du roi bouddhique» (*Fan wang gong*), qui offre la même prononciation.

Les lieux

Le *Jiangnan sizhu* se pratique régulièrement dans divers lieux de la capitale shanghaïenne: une maison de thé près d'un marché populaire, un «centre culturel» dans une ruelle de la vieille ville, l'ancien temple de Confucius (*wenmiao*), un club de personnes âgées d'une des rues principales, chez des particuliers, pour ne citer que les endroits où j'ai joué. Le plus fameux est le Pavillon au cœur du lac (*Huxin ting*), situé dans l'ancienne «ville chinoise» du temps des concessions, près du Jardin de Yu (*Yuyuan*). Chaque lundi après-midi, de quatorze heures à dix-sept heures, les musiciens se rencontrent à l'étage. L'entrée est gratuite, mais la consommation obligatoire, que vous jouiiez ou non. Les musiciens prennent place dans une aile réservée du pavillon. Il y a plus de musiciens potentiels que de joueurs à un moment donné, et ceux qui ne jouent pas se mêlent parfois aux consommateurs. Ces derniers sont là pour boire et discuter, non pour assister à un concert, et ne font guère attention à la musique. Le patron du club choisit nommément les musiciens, qui vont s'asseoir autour d'une table où sont posés les instruments.

Les instruments

L'emplacement d'un musicien est déterminé par l'instrument dont il joue: au centre, dos aux consommateurs, le percussionniste, maître du tempo. Dans sa main gauche il tient une paire de claquettes reliées par une ficelle (*paiban*), dans sa main droite une

baguette dont il frappe la peau unique du petit tambour (*bangu*) placé sur la table.

Prenant le percussionniste pour centre, nous aurons de gauche à droite:

– le luth sans frettes *sanxian*, accordé *A-d-a*;
– la vièle *erhu*, accordée *d-a*;
– le luth à frettes *pipa*, accordé *A-d-e-a*;
– la flûte verticale *xiao* a pour note la plus grave *D*. Le joueur est assis à l'écart de la table;
– la cithare à cordes frappées *yangqin* est opposée au percussionniste; les doubles cordes permettent un ambitus de *d* à c_3;
– l'orgue à bouche *sheng* utilisé ici est un petit modèle dont quatre des dix-sept tuyaux sont muets. L'ambitus va de a_1 à d_3. Chaque note est jouée en accord par ajoût de la quinte et de l'octave. Le joueur est en retrait;
– une seconde vièle;
– la flûte traversière *dizi* a pour ambitus a_1-b_3;
– le luth à frettes *qinqin*, originaire de Canton, n'est monté, à Shanghai, que de deux cordes, accordées *g*-d_1.

Les instruments sont la propriété du club. Les musiciens changent, mais les instruments restent. Seuls certains flûtistes apportent leur propre instrument. De manière générale, les instruments sont de qualité moyenne et bon marché.

L'accord et le système des hauteurs

Quand vient le tour des musiciens, ils prennent leurs places et s'accordent. L'orgue à bouche est censé donner la note de référence, mais bien souvent l'avis du joueur de *dizi* prime, aboutissant parfois à l'exclusion de l'organiste. On ne joue pas de gamme, ni une seule note, mais le flûtiste joue la succession des degrés 2, 1, 6 et 5.

Toutes les pièces sont jouées dans la tonalité 1 = *D*, et l'on peut relier cela au fait que tous les instruments donnent la tonique (1 = *D*) et la quinte (5 = *A*), soit avec les cordes à vide, soit en bouchant tous les trous. C'est la meilleure tonalité pour la plupart des instruments, en tout cas le meilleur compromis. Si les notes principales de la tonalité doivent sonner juste, une subtile hétérophonie doit naître des particularités de chaque instrument, de son propre écart avec le tempérament égal. Cela se vérifie particulièrement dans les couples *dizi-xiao* ou *pipa-qinqin*.

Séances et manches

Une séance est composée de différentes manches, comme une *session* de jazz est divisée en *sets*.

Le joueur de *dizi* donne au percussionniste le titre de la première pièce qu'il a choisie, et celui-ci donne le signal du départ. L'ensemble joue généralement trois morceaux, après quoi le joueur de flûte *dizi* est remplacé, certains des autres joueurs sortant également du jeu. Les premières manches sont jouées par les musiciens les plus jeunes ou les moins expérimentés, ou par ceux qui ne font pas partie des habitués. La dernière manche est réservée aux meilleurs.

Les pièces

Les pièces les plus jouées sont: «Six battues» (*Zhonghua Liuban*), qui débute souvent une manche, «Chant de joie» (*Huanle ge*) et «Trois-six» (*San liu*); «Passacaille» (*Xingjie*) termine fréquemment la manche. On joue aussi «Accueillir les nuages» (*Yun qing*) et «Union de quatre» (*Si he ru yi*), appelé encore «Pont» (*Qiao*) parce qu'il s'agit d'une suite combinant divers airs. Sauf dans cette dernière pièce, la musique ne comporte pas d'effets d'orchestration et de solos, les instruments jouent tout le temps, chacun variant la partition commune et l'ornant à sa manière.

Le style

Pratiquement pas de commentaire concernant les mérites ou démérites individuels; très peu sur la musique. Pas d'applaudissement, sauf après la «Passacaille» ou le «Pont», dont la dernière section, commune aux deux pièces, est exécutée sur un tempo très vif, marqué par les petites cymbales *pengling*, jouées par un musicien en marge de la table.

Pas d'improvisation ni de partition. Parfois, le retour d'un musicien exilé à Pékin ou à Canton, dont le jeu a évolué lentement indépendamment du groupe, introduit des frottements savoureux. Chaque musicien en effet doit mettre au point sa propre variante de la version de base, ce qui se fait par imitation, écoute, essais, erreurs. Il s'agit donc d'abord de mémoriser cette version de base, et d'être capable de la chanter; on peut ainsi entendre un

Shanghaïen, par ailleurs incapable de parler mandarin, chanter selon la solmisation *do ré mi fa sol la si*. Le jeu de groupe, l'écoute des musiciens réputés, l'étude de transcriptions ou d'enregistrements permettent d'élaborer sa propre version.

A ce moment, un ancien peut proposer au novice des leçons particulières.

L'aboutissement de l'apprentissage est la maîtrise du son et de la partie exacte qui permettront de se fondre à l'ensemble, en lui apportant sa propre personnalité. L'instrument le plus difficile à maîtriser de ce point de vue est la flûte *dizi*, qu'un jeu aux sonorités trop perçantes ferait passer pour le soliste d'un concerto. La difficulté en est technique (nécessitant un réglage approprié de la membrane et une maîtrise du souffle) et psychologique : même pour un Chinois, il est tentant de briller au détriment du groupe. Mais la vraie liberté est de savoir rentrer et sortir à bon escient de ce son collectif. Ce jeu perpétuel d'échange et de mutation entre dehors et dedans, dessus et dessous, fait qu'indéniablement l'esthétique du *Jiangnan sizhu* est celle de la Chine. Les seules indications esthétiques et techniques émises dans une maison de thé sont extraites du poème suivant :

Moi dehors toi dedans, moi dedans toi dehors
Moi complexe toi simple, moi simple toi complexe
Moi haut toi bas, moi bas toi haut
Moi endroit toi envers, moi envers toi endroit
Moi long toi court, moi court toi long
J'arrête tu prolonges, je prolonge tu arrêtes
Les parties se joignent au cœur de l'harmonie,
l'harmonie se joint au cœur des parties
Au milieu du même est le différent,
au milieu du différent est le même.

你進我出，我進你出
你繁我簡，我繁你簡
你高我低，我高你低
你停我拖，我停你拖
分久必合，合久必分

同中有異，異中有同

La mise en œuvre d'une telle esthétique n'est guère évidente : le principe «toi haut moi bas» appliqué au jeu respectif des flûtes ne signifie pas «quand la *dizi* est dans l'aigu, la *xiao* joue dans le grave», mais «quand la *dizi* joue *sol-ré-do*, la *xiao* joue *sol-la-do*».

Chaque instrument a ses spécificités de jeu, comme le genre a les siennes. Pas de chef, mais un régulateur, le percussionniste, qui maîtrise le tempo au point que l'espacement des deux coups brefs qui précèdent un air et l'énergie qui leur est insufflée suffisent à indiquer la pièce jouée.

Le continuo est formé par le luth *sanxian*, au jeu calme et ferme, le luth *qinqin*, dont le jeu simple sert de repère mélodique à tous, par la cithare *yangqin* au jeu brillant doublant le plus souvent les notes.

L'orgue à bouche *sheng* résume à lui seul le continuo, mêlant les sonorités dans la sienne, pulsant de ses soufflés-aspirés la battue, lui donnant par ses valeurs inégales (longue-brève) presque du *swing*.

Le luth *pipa* joue tout simplement dans le style dominant au plan national, puisque celui-ci est précisément originaire du Jiangnan. Bien qu'instrument le plus virtuose de la formation, il n'en profite jamais pour briller seul, excluant les trop fameux trémolos qui font sa gloire et sont sa caricature.

De nombreux contrechants voient se répondre, se croiser, se compléter *dizi* et *xiao*, *dizi* et *erhu*, *erhu* I et *erhu* II. Les attaques sont douces, plus proches du feulement que du rugissement; on tend l'oreille plus qu'on n'élève la voix; si deux notes émergent, c'est par politesse à l'égard de celui qui a laissé un silence où se glisser. Nul vainqueur à ce jeu, si ce n'est l'harmonie, toujours fuyante, toujours poursuivie, à chaque mesure retrouvée. Emblématique est la *dizi*, si facilement conquérante, ici exigeante au point que sont interdits les *forte* naturels de l'aigu ou les *piano* du grave.

Un problème d'esthétique

Avec un répertoire réduit joué dans la même tonalité, avec la même échelle, le même rythme carré, par les mêmes instruments, où est l'art, le plaisir?

Les meilleurs musiciens jouent parfois un répertoire, sans flûte *dizi*, intitulé pièces «littéraires» (*wenqu*), plus complexe et plus doux, et faisant souvent appel aux degrés complémentaires (*fa* et *si*) de l'échelle ou à des modulations.

La plupart des clubs jouent un ou deux après-midi par semaine, ce qui signifie qu'on peut jouer chaque jour de la semaine dans un lieu différent. Chaque club a ses habitués, et possède à son répertoire certaines pièces dont il a fait sa spécialité, qui sont parfois jouées en fin de séance. Un des clubs se réunit le soir dans un lieu réservé; il s'intitule «Groupe de recherche sur la musique classique chinoise» (*Zhongguo yayue xuehui*), ne joue

que le répertoire «littéraire» (*wenqu*) et comprend une cithare *zheng*.

De temps en temps, une fois ou deux dans l'année, une grande manifestation rassemble tous les groupes de Shanghai et de la banlieue, réguliers et occasionnels, composés de retraités ou de travailleurs. Seuls les musiciens sont admis, et l'on se confronte sans enjeu de concours ni de prix. Chaque groupe interprète ses pièces favorites dans des versions élaborées, faisant appel à des instrumentations plus variées, comprenant les tambours, les cymbales et les gongs, les hautbois *suona* ou même une assiette en guise de tambour.

Le contexte social

Rien ne distingue ici amateurs et professionnels. Certains musiciens, membres des grands orchestres officiels, jouent dans les maisons de thé ; d'autres furent parmi les premiers à effectuer des tournées internationales dès les années 1930 avec le « *Chinese Cultural Group* », avant de devenir médecins ou enseignants après la guerre. Le meilleur flûtiste que j'ai entendu est électronicien. Un des plus grands maîtres du style, Chen Zhong, fut banquier et musicien amateur, et revint sur le continent après la guerre pour jouer et enseigner la musique. Néanmoins, on peut affirmer que le cadre est purement amateur, il n'y a aucune récompense, si ce n'est celle de prouver que l'on peut tenir sa place dans l'ensemble. Les musiciens se considèrent comme des conservateurs, et encourent le mépris de nombre de professionels de l'Orchestre de musique traditionnelle de Shanghai (*Shanghai minzu yuetuan*) ou du Conservatoire, qui n'acceptent de jouer cette musique que dans un style prétendument amélioré, avec orchestrations, arrangements, et bien sûr le tempérament égal.

Hors de la mégapole, on peut toujours entendre cette musique dans les mariages et les fêtes, tandis qu'en ville les membres des clubs se prêtent au jeu de la folklorisation, jouant pour les foules rassemblées aux fêtes du Nouvel An. Les musiciens portent alors des habits à l'ancienne et leurs instruments sont ornés d'oiseaux ou de dragons en papier coloré. Ils jouent en boucle les mêmes pièces, de toute façon couvertes par le tintamarre des haut-parleurs. Là l'utilité du club apparaît *a contrario* : c'est un espace de liberté.

La musique de concert

Œuvre de professionnels, la musique de concert se doit de mériter l'attention du public. Le répertoire sera brillant, varié, mettant en valeur les instruments et la virtuosité de l'interprète ; la nouveauté permettra de relever le défi que constitue la confrontation avec l'Occident. Le prestige de l'antique donnera prétexte à des reconstitutions à grand spectacle. Les pièces traditionnelles seront orchestrées, les reprises écourtées, des modulations apparaîtront.

Les recettes qui marchent se répandant vite, la musique de concert est irrésistiblement entraînée dans la spirale de la « musique nationale », fusion des styles et des répertoires. La mobilité des musiciens et la rapidité des échanges créent un nivellement dont ne s'échappe que celui qui se distingue, de préférence, par la virtuosité apparente. Deux générations s'affrontent, les héritiers, formés par la pratique, et les conquérants, dressés par des années d'exercices répétés. Deux références s'opposent, le maître et l'écrit.

Parfois, le concertiste sait s'effacer derrière la musique, exigeant seulement de l'auditeur le respect du travail bien fait. L'extraordinaire capacité de concentration d'un peuple qui a élevé les exercices de maîtrise du souffle au rang d'art de vivre apparaît alors. La patience accumulée par des siècles d'avanies et de grandeur se met au service d'une attente, celle de la rencontre du son avec le connaisseur (*zhiyin*). Un des grands apports du concert reste l'invention du silence.

La composition

Le développement de la composition a souffert de l'absence de tradition autochtone. Les musiciens traditionnels ne signaient pas leurs œuvres. On connaît essentiellement les noms de compilateurs de recueils. Des principes compositionnels existaient, mais la valorisation de la création individuelle comme de la nouveauté en soi se heurtaient à un interdit majeur de la pensée chinoise.

Parti au début du siècle du degré zéro de l'écriture, le mouvement des compositeurs chinois a atteint aujourd'hui un niveau qui permet aux meilleurs et aux plus habiles d'entre eux de

faire bonne figure sur la scène internationale. A un intérêt marqué pour l'Occident s'est mêlée une volonté de créer une musique qui conviendrait à une Chine qu'on voulait moderne et républicaine, enfin sortie de l'âge de la paysannerie et de l'Empire.

L'histoire de la nouvelle musique chinoise a déjà été écrite[1]. On en rappellera ici les grandes lignes: fondation en 1902 du «Groupe d'étude de la musique» (*Yinyue jiangxi hui*) par Zeng Zhimin (1870-1947), qui avait étudié au Japon; ouverture à Shanghai en 1927 du premier conservatoire, créé par Xiao Youmei (1884-1940), qui avait étudié à Tokyo et à Leipzig; venue en France de Ma Sicong (1913-1983) et de Ma Hiao-Ts'iun, élève d'Alexandre Tchérepnine (1899-1977) à Shanghai et de Paul-Marie Masson (1882-1954) à la Sorbonne; Révolution culturelle, qui a vu la fin de la lutte menée depuis la Libération entre les factions pro-russe, internationale et nationaliste, avec la complète disparition de tout ce qui n'était pas la musique d'Etat; enfin, influence de la formation dispensée au conservatoire central de Pékin par Du Mingxin (né en 1928) et le Britannique d'adoption Alexander Goehr (né à Berlin en 1932).

Tout cela donne une génération de compositeurs chinois nés dans les années 1950-1960: Tan Dun, Qu Xiaosong, Ye Xiaogang, Chen Yi, Chen Qigang, Guo Wenjing, Zhang Qianyi, Zhou Long, Xu Shuya, Xu Yi. La plupart vivent aujourd'hui aux USA, en Australie, en Allemagne ou en France.

La connaissance et l'écoute attentive des musiques traditionnelles confèrent aux jeunes compositeurs une sensibilité particulière, à laquelle s'allie souvent un splendide métier. Ils ont en effet pu à 25 ou 30 ans composer des concertos, des symphonies, se voir joués et diriger des orchestres. Au prix d'un exil nécessaire, ils ont alors les meilleures chances de pouvoir réussir.

A la suite de Liu Tianhua, d'autres tentent, comme Hu Dengtiao, l'impossible mariage de la musique traditionnelle et de la composition écrite. Leurs œuvres, même bien faites, n'offrent néanmoins aucune des qualités ou séductions qui leur permet-

1. Pour le début du siècle, voir Ma Hiao-Ts'iun, *La Musique chinoise de style européen*, Paris, Jouve, 1941. Pour la période récente, voir Franck Kouwenhouven, «Mainland China's new music», Chime, n° 2, automne 1990, pp. 58-93 et Liu Ching-chih, éd., *History of New Music in China*: Collected Essays, Hong Kong, Center of Asian Studies of the University of Hong Kong, 1986.

traient de toucher une audience internationale. Après la «composition à douze sons», l'échec de la «composition à cinq sons» était couru d'avance.

Il faut mentionner enfin l'influence et le prestige exceptionnels d'un compositeur de Taiwan, Hsü Tsang-houei, qui fit ses études musicales à la Sorbonne en 1954-1958 auprès de Jacques Chailley. Il fut le premier à chercher un langage harmonique adapté aux airs chinois, indépendamment de la tradition occidentale.

3

LES INSTRUMENTS

Frapper, frotter, entrechoquer, pincer, racler, souffler, les gestes sont innombrables. L'instrumentarium chinois, riche d'un fonds autochtone et de multiples apports à travers l'Asie centrale et peut-être les mers, rivalise même avec l'orchestre européen, encore que sa richesse en percussions dépasse largement le modèle berliozien. Les types absents sont rares: cornemuses et clarinettes, claviers; certains, harpes et trompes, autrefois ou naguère présents, ont disparu. L'anche libre, le lithophone et certains types de cithare restèrent pendant des siècles des spécialités régionales.

CLASSIFICATIONS

> Les paroles des cent écoles de philosophie sont inverses les unes des autres par les moyens, mais elles ne font qu'une en combinaison avec le Tao. C'est tout à fait comme l'union des musiques jouées sur des instruments de soie et de bambou, de métal et de pierre. Leurs écoles d'accord diffèrent, seulement elles s'unifient dans le corps.[1]

L'orchestre européen distingue les cordes (objet vibrant), les vents (moyen de faire vibrer), comprenant les bois et les cuivres (matériaux), et les percussions (geste). La Chine antique est plus logique, qui a réparti ses instruments suivant le matériau caractéristique en huit classes (*bayin*): métal (les cloches), pierre (les lithophones), soie (les cithares), bambou (les flûtes), calebasse (les orgues à bouche), terre (l'ocarina), peau (les tambours), bois

1. Huainan zi (−180 à −122). Voir *The Huai-Nan-Tzu, book eleven: Behaviour, culture and the cosmos*, trad. Benjamin E. Wallacker, New Haven, Connecticut, American Oriental Society, 1962, p. 41.

(frappé ou raclé). Cette classification n'est pas totalement logique (le son de l'orgue à bouche est produit par le souffle à travers l'anche, en aucun cas par la caisse), mais elle n'a rien de ces séries «à la Borgès» qu'on retrouve si souvent en Chine[1].

Il serait totalement factice aujourd'hui de s'en tenir à ces huit classes. De nombreux instruments sont apparus depuis vingt-cinq ou trente siècles; des filiations se font d'un matériau à l'autre, et les ensembles s'organisent selon d'autres oppositions ou complémentarités: les cordes (*xiansuo*), les cordes et les vents (*sizhu*), les vents et les percussions (*chuida*), les gongs et les tambours (*luogu*). La classification proposée tentera d'être génétique, de remonter les filiations cachées entre un pot de terre et un bol de bronze, une pierre taillée et une assiette métallique, une guimbarde et un orgue à bouche, de saisir les croisements entre culture du bronze et culture du bambou, les chassés-croisés entre peuple et cour, fonctionnaires et inspirés.

LA VOIX

Une malentendue

> Pour la voix du Chinois, rien d'aussi étrange n'avait encore frappé mon oreille: figurez-vous des notes nasales, gutturales, gémissantes, hideuses, que je comparerai, sans trop d'exagération, aux sons que laissent échapper les chiens quand, après un long sommeil, ils étendent leurs membres en bâillant avec effort.[2]

La culture chinoise est peut-être la seule à ne pas reconnaître la voix comme source universelle de la musique. L'immatérialité même de la voix en rend l'étude archéologique impossible. Les textes ne nous en disent guère plus. Langue et écriture sont distinctes au point que l'une ne saurait révéler l'autre. Quant à l'expérience de terrain, ceux qui s'y sont risqués ont été submergés par la richesse d'un archipel dont chaque île est un monde. Si l'on ajoute que la voix est l'instrument chinois qui surprend le plus l'oreille occidentale, on aura compris l'étendue du malentendu. Et pourtant que de richesses, que de beautés, et

1. Voir *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 10: «Effets d'ordre dans la civilisation chinoise. (Rangements à l'œuvre, classifications implicites)», 1988.
2. Hector Berlioz, «21e soirée» (1852), *Les Soirées de l'orchestre*, rééd. Paris, Gründ, 1968, p. 315.

quel magnifique éclairage historique et sociologique, bref anthropologique, offre l'étude de ce domaine!

Musiques instrumentales et vocales sont aujourd'hui séparées, et l'esthétique de la vulgate voudrait que les premières soient liées au texte non par le chant qu'elles sous-tendent, mais par le sens. L'étude d'une pièce strictement instrumentale a pourtant révélé qu'elle trouvait son origine dans un texte dont seul le son importait, d'où le sens était résolument évacué[1]. La véritable relation entre le son et le sens, entre l'oral et l'écrit, s'exprime en Chine dans la musique.

Qu'est-ce que le chant en Chine aujourd'hui? Des femmes imitant le timbre d'hommes jouant des rôles de femmes? Des solistes interprétant des poèmes anciens avec une technique de *bel canto* dans une prononciation standardisée? Des conteurs racontant des histoires interminables accompagnés par un ou deux luths et des claquettes ou un petit tambour? Des enfants chantant des airs aux allures européennes limités à cinq notes? Un professeur faisant la démonstration des techniques et styles liés à chaque région?

Des paysans illettrés faisant écho à des poèmes millénaires; une jeune fille apprenant d'oreille des ballades dont elle ne saura que plus tard la langue; un joueur de cithare improvisant sur des poèmes des Tang; une communauté monastique serpentant en répétant le nom de Bouddha; un maître taoïste conduisant ses souffles intérieurs à la limite du silence, sans parler (mais peut-on raisonnablement les taire) des merveilles polyphoniques des Dong et des Bunun[2] ou du timbre splendide d'un éleveur mongol. A l'écoute de ces voix multiples, on reconnaîtra qu'il n'y a pas une manière chinoise de chanter qui soit universelle, transcendant les genres, les époques et les régions.

La poésie chantée

La poésie chinoise ne s'est jamais parlée.[3]

1. Voir ma thèse, *L'Harmonie universelle. Les avatars du syllabaire sanskrit dans la musique bouddhique chinoise*, à paraître.

2. Le «Chant de germination du millet» est un des chefs-d'œuvre de la musique mondiale. Disque *Polyphonies vocales des aborigènes de Taiwan*, 1989, Inédit W 260011.

3. Paul Demiéville, *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 20.

Il n'y a pas en Chine de génie de la langue qui ferait qu'elle soit nécessairement et toujours musicale. Une longue tradition autochtone a choisi en revanche, et il aurait pu en aller autrement, de lier poésie et musique. Mais il n'y a pas de réciproque et toute musique chinoise n'a pas sa source dans la langue.

Parler, lire, réciter, psalmodier, chanter

Si «la poésie chinoise ne s'est jamais parlée», cela ne signifie pas qu'elle n'a connu que l'usage des «cinq notes» (*do-ré-mi-sol-la*). Du parlé au chanté, sans doute toutes les étapes intermédiaires possibles ont-elles été développées. Le primat de l'écrit sur la parole n'a pas empêché que la lecture muette apparaisse comme une aberration, ou du moins un cas limite où le son se dissout dans le silence.

Le chinois classique identifie en un même terme (*«nian»*) «lire» et «réciter à haute voix». Le chinois moderne dit «regarder» (*kan*) un livre, désignant par là la lecture muette. On récitait les livres sacrés confucéens eux-mêmes, pourtant symboles de la prééminence de la culture lettrée. Nul besoin de chercher à reconstituer[1] les pratiques en usage sous les Han de ces lieux spécifiques, à l'écart du monde, ces «chambres de réflexion» ou «pures» (*jingshi, jingshe* ou *qingshe*), remplies des vapeurs hallucinogènes de l'encens: la musicalité d'un vrai lettré «disant» un texte suffit.

La psalmodie des chœurs bouddhiques (*fanbai*) produit un effet d'ensemble semblable au flux et reflux de la mer (*haichao*); l'opéra comme les ballades connaissent les alternances de récitatif et de chant; certaines formes de ballades comme le «livre rapide» (*kuaishu*), exécutées avec un simple accompagnement de claquettes, certains chants du Nord-Est, ne peuvent se comparer qu'avec le parler rythmique (*rap*) des Noirs américains. Même quand la poésie s'invente des formes (le *fu*) qui «ne sont pas chantées», elle reste orale et n'ignore pas le jeu sur le timbre ou les hauteurs, si ce n'est la pulsation.

1. Comme l'a tenté Rolf A. Stein, «Remarques sur les mouvements du taoïsme politico-religieux au IIe siècle ap. J.-C.», *T'oung Pao*, L, Livre 1, Leiden, 1963, pp. 38-39.

La récitation scandée

Dans les temples bouddhistes et taoïstes, la lecture à haute voix des textes sacrés est scandée par un tambour de bois à fente (le «poisson de bois» *muyu*) et ponctuée par une cloche en forme de bol (*qing*). L'origine de la pratique d'accompagner la récitation, la psalmodie ou le chant par les percussions est généralement attribuée au bouddhisme, et par là à l'Inde. Or les traces y sont absentes, alors qu'elles sont légion en Chine même. Les claquettes de bois existaient dès la plus haute antiquité, sous le nom de «*chundu*»[1]. Elles rythment aujourd'hui les chansons, les ballades et les chantefables du nord au sud de la Chine.

Un instrument tout aussi anciennement attesté est le bol à aliment ou à vin, en terre, appelé *fou, rang* ou *wa*, dont la frappe accompagnait le chant, en alternance avec ou en remplacement du tambour: «Les hommes de Qin le frappaient pour rythmer leurs chants»[2]. La frappe de la jarre de terre (*jirang*) symbolisera la simplicité et le bonheur primitifs du peuple. De manière cachée, la plus ancienne tradition chinoise est ainsi préservée dans les rituels.

Ton et mélodie

Le chinois étant une langue à tons, on admet généralement que la mélodie ne peut que suivre, en l'amplifiant, le contour des paroles. Ce dogme ne résisterait pas à une expérimentation conduite avec méthode: demander à différents locuteurs d'énoncer un texte dont ils ignorent la mise en musique; repérer les contours au moyen d'un sonagraphe; faire de même avec la chanson correspondante et comparer les formes. On pourrait aussi comparer des paroles différentes mises sur la même musique (ne serait-ce qu'à travers plusieurs couplets) ou différents airs chantés sur un même texte. Une telle étude reste à faire. Certains éléments de réponses ont cependant d'ores et déjà été fournis.

Le chinois, et ce fait est généralement ignoré, n'a pas tou-

1. Voir «Rituel des Zhou. Les fonctionnaires du printemps. Le maître de l'orgue à bouche» (*Zhouli. Chunguan. Shengshi*).

2. Ying Shao, *Fengsu tongyi. Shengyin bian*, époque Han, repris par Hao Yixing, *Erya ji liu*, époque Qing, rééd. Shanghai, 1983, p. 663. Cette phrase est inspirée du «Canon des poèmes» (*Shijing*), poème 136 (*Guofeng. Chen* 1).

jours été une langue tonale ; et le système du chinois médiéval, qui ne se serait établi qu'au IVe siècle[1], diffère également de celui de la langue moderne. Les Chinois n'ont été conscients des tons de leur langue qu'au contact des étrangers, Sogdiens, Scythes ou Parthes, qui tentaient de la prononcer. Polyglottes avertis du caractère arbitraire de la phonétique, les premiers traducteurs de sutras bouddhiques bénéficiaient de la formidable formalisation de la grammaire et de la phonologie développée au Ve siècle avant notre ère par les Indiens. La fixation de la prononciation imposée à ceux-ci par le caractère sacré de la parole les avait conduits à développer une technique, nécessairement musicale, de récitation, la psalmodie *fanbai*.

Par la suite, les Chinois auraient pu établir des correspondances formelles entre les quatre tons et les cinq notes de musique, ce qui aurait donné naissance à des principes, voire des sytèmes, de composition. L'abstraction n'a pas été jusque-là, loin s'en faut. Les processus furent beaucoup plus souples, beaucoup plus près de l'oralité. La pensée chinoise, plutôt que des termes discrets manipulables et combinables, privilégie toujours les mutations. Fixer par une suite de notes sur le papier les inflexions multiples de la voix, des voix parlées, serait une gageure, qui n'a jamais tenté les musiciens ni les poètes. Ils ont trouvé plus souple, plus musical, d'écrire un nouveau poème sur une mélodie préexistante, de se guider tantôt sur les paroles et tantôt sur la musique, qui, ensemble, fonctionnent comme un véritable modèle prosodique et tonal.

Rime, timbre et prononciation

L'écriture chinoise par caractères n'indique pas la prononciation ; celle-ci peut varier sans que l'écrit le note. La transmission du sens d'un texte est ainsi assurée, quelle que soit la langue. L'oralité rend en revanche le son vulnérable à la moindre interruption ou modification, la plus importante étant certainement celle advenue du fait de l'occupant mongol, qui a émasculé, affadi la langue, la privant de ses occlusives finales, imposant ce *pidgin* connu sous le nom de «mandarin», base de la langue commune

1. François Martin, «Note sur l'histoire de la série des quatre tons», *Extrême-Orient Extrême-Occident* n° 12, 1990, pp. 67-78.

(*putonghua*) aujourd'hui de rigueur. Heureusement l'immensité du pays, son cloisonnement en langues et dialectes dont le maintien a été favorisé par leur écriture commune ont permis à des communautés de maintenir des parlers bien autrement musicaux, de Canton à Amoy et jusqu'à Shanghai, sans doute moins dans le Nord.

Les textes du «Canon des poèmes» (*Shijing*), et peut-être même la poésie des Tang, sont à jamais muets. Bien sûr, leur sens, la concision et la clarté de la langue classique ont gardé toute leur puissance de séduction; mais dits, déclamés ou chantés, les poèmes et chansons de jadis sont trahis, puisque traduits; nul Bonnefoy n'est pensable qui traduirait en chinois moderne les Shakespeare chinois, nul Baudelaire qui collerait ses propres sonorités sur un Li Bo: les caractères sont intouchables et l'écriture est là, imposant sa prononciation moderne. Ainsi en est-il à jamais aussi des opéras, et même de ceux réputés classiques, comme le *Kunqu*.

Les plus hautes formes musicales chantées réclament le plus rigoureux des apprentissages. Peu répondent à de telles exigences: la psalmodie bouddhique, le chant taoïste, les ballades du *Nanyin*. Seul le magnétophone peut aujourd'hui prendre le relais des mémoires et inscrire ce qu'aucune «anthologie complète des chansons populaires» ne pourra noter. L'effrayante leçon que nous donne la diversité des parlers et l'amplitude de leurs modifications à travers les siècles nous apprend l'humilité essentielle que nous devons garder face à toute tradition dont nous ne posséderions que la trace écrite.

L'incapacité de l'écriture chinoise à fixer les sons a pour pendant positif l'importance de l'oralité, donc de la musique. Non pas des textes, mais des procédés, des formes, des styles témoignent de l'antique, de l'authentique: on entend encore des chants alternés, improvisés dans les rizières ou les maisons communes, semblables à ceux que Marcel Granet[1] a décelés dans le «Canon des poèmes»; on trouve des lettrés capables de les réciter par cœur à la manière ancienne. Pour le chant chinois, l'histoire n'existe pas, il est vivant ou disparu à jamais. La chanson

1. Marcel Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, 1919, rééd. Albin Michel, 1982.

paysanne, les ballades au luth ou au tambour, la poésie des aveugles errants ne se trouvent dans aucune anthologie concevable; elles sont irréductiblement liées à leurs dialectes ou leurs langues.

Mélismes et syllabisme

Le chinois est une langue monosyllabique, où les mots ne marquent ni genre, ni nombre, ni temps, ni cas, ni même forme: le contexte apportera au besoin des précisions, la poésie s'en passera, et ces ambiguïtés sont de toute beauté. Paul Demiéville l'a magistralement montré[1]: «Le monosyllabisme impose au parler même le plus quotidien des formulations rythmées, une structuration métrique des syllabes.» Et pourtant les vers réguliers ne sont pas les seuls; le strict syllabisme (à chaque syllabe sa note), s'il est fréquent, n'est pas une règle absolue. D'une part le collage d'un nouveau texte sur une mélodie préexistante peut imposer l'emploi de syllabes vides (les «tra-la-la» français), d'autre part cette règle entre en contradiction avec le respect des tons de la langue. Ceux-ci, à la limite symbolisés par des hauteurs stables différentes, ont en réalité pour principale caractéristique d'être mouvements, sans hauteur absolue ni partition discrète (découpage) du champ des hauteurs en intervalles. Ils ressemblent plus à ces glissandos qui, pour l'oreille occidentale, constituent l'essentiel de l'image sonore du chant de l'opéra de Pékin. Ces mutations pourraient avoir donné naissance au goût, si frappant, pour l'ornementation. Bien qu'ignorant les arabesques du flamenco ou la virtuosité des cadences de l'opéra italien, l'expressivité ou la magie de certaines des formes vocales chinoises requièrent une souplesse qui libère le chant de toute référence à des notes.

Les maîtres taoïstes ont conservé des mélopées d'une liberté et d'une construction stupéfiantes, dont l'écoute, trop rare, transporte l'auditeur dans un monde inconnu des salles de concert: un univers autonome, réglé par sa propre norme, la spontanéité (*ziran*), qui est en Chine identification avec la nature. Alors, et alors seulement, se dévoile la véritable nature d'une notation ancienne[2], conservée dans le «Canon taoïste» (*Daozang*), qui

1. Paul Demiéville, *Anthologie de la poésie chinoise classique*, *op. cit.*, p. 12.
2. «Rituel des sons de jade», *op. cit.*

semblait hermétique à tant d'exégètes: ses ondulations, ses courbes, ses traits qui ne s'apparentent à aucune calligraphie, à aucun code, ne sont que la transcription, l'écho, la trace d'un chant inspiré. L'écriture chinoise, généralement si signifiante, a ses caractères magiques, les *fu*; la voix a ses chants et ses incantations, pareillement libérés du sens, et d'autant plus près du sacré.

Le naturel

Il n'y a pas dans la pensée chinoise de péché originel, pas de chute qui aurait vu l'homme chassé d'un jardin d'Eden, séparé de la nature. Il y a des données en perpétuelle mutation, et des systèmes de correspondances permettant de communiquer avec elles. La langue, avec ou sans ses tons, n'est qu'une de ces données. Le souffle, le gémissement, le hurlement, le rugissement, le ronflement, le rire, le sifflement sont d'autres possibilités de la voix humaine. Chacune a son usage, sa propre efficace. On ne communique pas avec un dieu comme avec un animal, avec son domestique comme avec son supérieur. Le langage et les mots n'appartiennent pas au seul locuteur. Alors, la multiplicité de la voix s'impose.

A la chasse, le langage, qui doit attirer l'animal sans provoquer la colère de son protecteur, refuse la voix humaine. La récitation ruminante, qui permet de s'approprier les textes, exclut une voix ordinaire. Parler aux dieux, sur l'aire sacrée, dans un temple, au théâtre, exige une voix particulière. Pour substitut au corps, les marionnettes; à la parole, le chant.

Les signes se recouvrent, se téléscopent et se dévoilent. Dans une ville du Fujian, une jeune fille chante, imitant la voix de sa grand-mère imitant celle d'une jeune fille, à moins que ce ne soit d'un garçon. Mais cet hypercodage s'accomode d'une extrême liberté, toute opposée à l'esthétique polie des professionnels (et surtout des professionnelles) qui ont tous la même diction, le même timbre: l'homme mûr rougit de la tension imposée à sa voix poussée dans l'extrême aigu; l'expressivité de la femme mûre tient tout entière dans l'écart entre la matérialité d'un organe éprouvé par le temps et l'incorporalité d'un chant qui ne lui appartient plus.

La voix trouvée, sereine et sûre, ne sort pas du gosier; cherchée très bas, produite dans la chambre alchimique où se

transmute le cinabre, à trois travers de doigt sous le nombril, elle traverse tout le corps; elle ne jaillit pas, mais s'écoule, à peine modelée par la langue, le palais et les lèvres, comme retenue, expirée à regret. Instrument à l'écoute des luths, de la flûte et de la vièle, pour atteindre l'harmonie.

Les partitions

L'oralité nécessaire à la transmission des chants n'exclut pas l'existence de partitions historiques. Les «Partitions de douze odes extraites des sections *Feng* et *Ya* du Canon des poèmes» (*Feng Ya shi-er shi pu*), compilées vers 1180 par Zhao Yansu, font figure d'exception[1]. Elles utilisent la notation en hauteur absolue (*lülü*), exclusivement réservée à la cour impériale. Les textes sont tirés du très ancien «Canon des poèmes» (*Shijing*), issu d'une tout autre époque, puisque les mélodies remonteraient au plus tôt à la période Kaiyuan des Tang (713-742).

Cet exemple de reconstitution, de réappropriation sera suivi par d'autres, comme les «Partitions mystérieuses des hymnes et des odes» (*Xuan yin shi yuepu*) du prince Zhu Zaiyu, datées de 1606, ou les «Partitions du Canon des poèmes» (*Shijing yuepu*) compilées sur ordre impérial en 1788. Tant de présentations sommaires considèrent malheureusement comme princeps ces éditions tardives.

Plus authentiques sont les «Chansons du taoïste à la pierre blanche» (*Baishi daoren gequ*) de Jiang Kui (1155-1221), écrites vers 1176-1197[2]. Elles comprennent: dix chants des rituels impériaux, dans une notation en hauteurs absolues (*lülü*) qualifiée

1. Elles ont été conservées dans le recueil du philosophe Zhu Xi, «Aperçu général des rites» (*Yili jingchuan tongjie*), 1217-1222. On en trouvera l'analyse dans une série d'articles de Laurence Picken, «Twelve ritual melodies of the Tang dynasty», dans Bartók Bela, *Studia memoriæ Belao Bartók sacra*, Budapest, 1956, pp. 147-173; «The Musical Implications of Line-Sharing in the Book of Songs (Shih Ching)», *Journal of the American Oriental Society*, vol. 89 n° 2, avril-juin 1969, pp. 408-410; «The Shapes of the *Shijing* song-texts and their musical implication», *Musica Asiatica* 1, Oxford University Press, 1977, pp. 85-109.

2. Ce recueil a été longtemps ignoré. Une copie manuscrite d'époque Yuan due à Tao Zongyi en fut retrouvée sous les Qing; elle donna lieu à diverses copies et éditions à partir de 1743. Voir Rulan Chao Pian, *Sonq Dynasty Musical Sources and their Interpretation*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1969.

«d'ancienne»; dix-sept chansons, dans une notation qualifiée de «moderne», version ancienne, vraisemblablement pour luth *pipa*, de la notation populaire *gongche*; un chant accompagné syllabe par syllabe à la cithare *qin*, dont seule la tablature est inscrite.

Le chant au *qin* demeurera longtemps la principale source notée. Musique de lettrés, elle offre bien peu d'aperçus sur les chants populaires, les ballades, les chantefables ou l'opéra. La plus importante compilation d'airs d'opéra[1] ne fut publiée, quant à elle, que tardivement.

LES PERCUSSIONS

Peaux tendues, plaques de bronze, cloches, bâtons et caisses de bois, lames de pierre, jarres de terre, l'éventail des instruments frappés, entrechoqués, raclés ou frottés est immense. On notera cependant l'absence de hochets, de sonnailles, et surtout la disparition de la frappe de la main au profit de la baguette ou de la mailloche. Si l'appellation «tambour» désigne en ethnomusicologie tout instrument à percussion formé d'une cavité résonnante, le chinois réserve le mot *«gu»* aux tambours à membrane.

La percussion tient un classique rôle de référence rythmique, quoique battue serait ici à séparer de mesure, et sert également à marquer la ponctuation, les césures. En outre, le timbre joue une place non négligeable, sinon prépondérante, comme dans certains genres pour gongs et tambours *luogu*.

Du fait de l'importance des variations, généralement très progressives, de vitesse, le percussionniste tient fréquemment le rôle de chef d'orchestre. Sans avoir un dispositif comparable à la batterie de jazz, le percussionniste principal joue souvent d'une combinaison de plusieurs instruments: claquette et tambour, parfois gong ou cloche.

A l'exception des solos et des ensembles de cordes *Xiansuo*, la plupart des genres font appel aux claquettes, beaucoup également au tambour; de nombreux orchestres, tout particulièrement d'opéra, comprennent une section combinant tambour, cymbales et gongs.

1. Les «Partitions de poèmes à chanter du Sud et du Nord achevées selon les neuf modes» (*Jiugong dacheng Nan Bei ci gongpu*), déjà citées.

La percussion s'applique spécialement aux musiques liturgiques, dont elle a parfois l'exclusivité; elle y est en tout cas prépondérante, donnant à celui qui en joue une place particulière dans l'ordonnancement de la liturgie, reflétée dans la hiérarchie des officiants.

Le tambour du chaman

En juillet 1990, la mort du maître-tambour interdit à l'orchestre de l'Association des Teo-cheuw (originaires de Chaozhou) de Paris d'interpréter toute une partie de son répertoire.

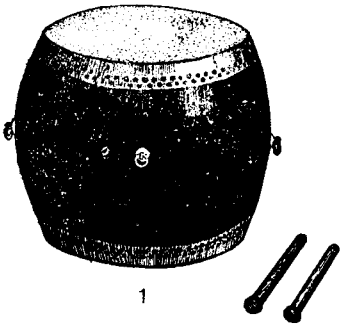
Au temple taoïste de Shanghai, flûtes, hautbois, vièles et luths se contentent de laïcs, mais le tambour requiert un maître taoïste d'un grade élevé, le maître de cérémonie (*gaogong*). Dans les ensembles de percussions *luogu*, du Zhejiang au Sichuan, seule la partie du tambour principal est libre, ornée.

Tous les tambours chinois, les plus anciens spécimens étant des répliques en bronze datant des Shang (XVII^e^-XI^e^ siècle avant notre ère), dérivent d'un même type, de bois laqué rouge, en tonneau, à deux peaux cloutées, frappées avec des mailloches de bois: grand tambour en tonneau (*tanggu*) ou en ogive (*ganggu*), petit tambour à deux peaux accompagnant les chantefables (*shugu*). Le petit tambour «*danpigu* ou *bangu*» s'éloigne le plus de ce modèle: sa peau unique couvre la moitié supérieure d'un billot de bois évidé en cône tronqué.

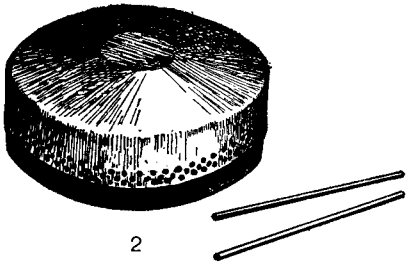
Les positions relatives du tambour et de l'instrumentiste ont varié: les peaux, longtemps verticales, position maintenue dans les rituels confucéens, sont le plus souvent horizontales, mais toujours face à l'instrumentiste. Une baguette de bois tenue dans chaque main frappe la peau, soit au centre, soit à la périphérie. L'entrechoquement des baguettes, le claquement à plat sur la peau, la frappe latérale du corps de l'instrument font également partie du vocabulaire courant. Le jeu demande un réapprentissage important pour un percussionniste occidental: la peau est généralement enfoncée plutôt que soulevée; l'articulation se fait avec tout le bras, non avec le poignet.

Une diversité tardive et oubliée

Bien d'autres types existèrent à diverses époques, particulièrement aux X^e^-XIV^e^ siècles, mais ont depuis disparu: tambour

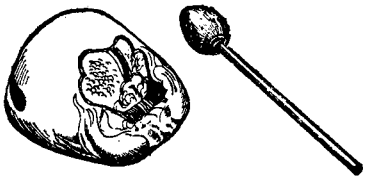


1

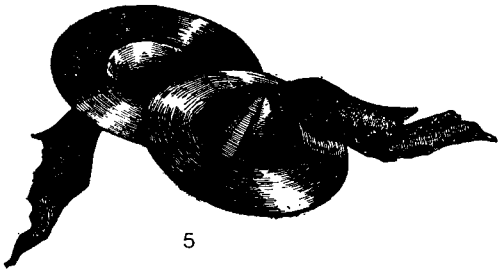


2

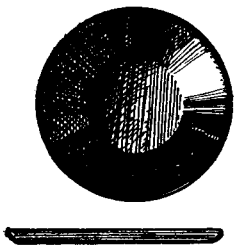
3



4



5



6

1. Tambour *gu*. 2. Tambour *bangu*. 3. Claquettes *paiban*. 4. Tambour de bois *muyu*. 5. Cymbales *bo*. 6. Gong *luo*.

en sablier à peaux lacées, au corps parfois très fuselé, tambour à boules fouettantes (*taogu*), tambour en gobelet frappé avec les mains. Le «tambour des Jie» (*jiegu*), joué sur le côté et non devant soi, mérite une mention particulière, puisqu'un ouvrage lui a été consacré, en appendice duquel on trouve une nomenclature de nombreuses pièces des sections orientales intégrées à la musique de cour[1]; l'instrument tirerait son nom d'une population de l'Ouest à laquelle il aurait été emprunté sous les Tang.

Le classement des tambours est très variable selon les dictionnaires et encyclopédies. Le dictionnaire *Erya* les place immédiatement après les cithares, tandis que le *Guangya* consacre à leurs noms (il en énumère quatorze) le deuxième paragraphe de son chapitre sur la musique, juste après la définition de celle-ci, et avant-même les cithares et les vents[2]. En revanche, le *Taiping yulan* les relègue après tous les instruments classiques utilisés dans les rituels confucéens, à l'exception du tigre de bois. Les noms (sauf le dernier, *bofu*, désignant la caisse) dans le *Guangya* sont composés du mot «tambour» (*gu*) précédé d'un adjectif qualificatif: tambour de pied (*zugu*), de plante (*zhigu*), suspendu (*xuangu*), de tonnerre (*leigu*), merveilleux (*linggu*), de route (*lugu*), grands tambours *fengu* et *gaogu*, cités par le «Canon des poèmes», tambour des Jin (*jingu*), tambours *qigu, pigu* et *taogu*, cités d'après le *Yueling* du «Mémorial des rites» (*Liji*)[3], tambour résonnant (*yinggu*)[4].

Trois applications particulières attirent l'attention: l'armée, le tonnerre et le chaman, présent dans l'adjectif traduit ici par «merveilleux». Le «Rituel des Zhou» (*Zhouli*) prescrit le tambour «de tonnerre» pour le sacrifice aux esprits (*shensi*), le «merveilleux» pour le sacrifice aux dieux du sol (*sheji*), celui «de route» pour le sacrifice effectué dans le pavillon aux génies (*guiting*). Si l'usage militaire n'a rien de spécifique, l'utilisation des tambours pour attirer la pluie se retrouve largement en

1. Nan Zhuo, «Dit du tambour des Jie» (*Jiegu lu*), 848, rééd. Shanghai, 1936.

2. Wang Niansun, *Guangya*, chap. 8, rééd. Shanghai, 1983, p. 1087.

3. Les commentaires ultérieurs définissent le *qigu* comme un tambour nocturne, le *pigu* comme un petit tambour à poignée et le *taogu* comme un tambour à boules fouettantes.

4. On trouvera de nombreux types de tambour, dessinés à une époque largement postérieure, dans Wang Qi, *op. cit.*, juan 3, ff. 4 et 20-27.

Extrême-Asie, et le chaman est universellement associé au tambour, généralement sur cadre dans toute la région circumpolaire jusqu'à la Mandchourie.

Ces divers rôles se trouvent réunis en la personne du maître des cérémonies taoïstes : le rituel extérieur consiste en une action militaire contre l'armée des démons qu'il s'agit de soumettre à la raison. Un autre officiant, moins voyant mais principal, double intérieurement ce rituel en effectuant dans son propre corps la randonnée chamanique. La communauté peut ainsi espérer la tombée des pluies.

Enfin, le tambour occupe dans la topologie une place particulière, complémentaire de celle de la cloche, l'un à l'ouest, l'autre à l'est, aussi bien à l'échelle du temple que de la ville.

Les claquettes et le rythme

Composées de plaquettes de bois reliées ensemble par une ficelle, les claquettes, du son sec de leur entrechoc, marquent les divisions temporelles ou métriques des chantefables, des ballades, des opéras et de nombre de musiques d'ensemble. Leur nom (*paiban*) signale leur fonction. Dans les partitions d'époque Tang, *pai* indique le retour isochrone d'une percussion, et correspond à la notion de mesure. Dans les notations *gongche* plus tardives où figure le rythme, *pai* représente le temps. *Ban*, s'opposant à *yan*, désigne le premier temps (*pai*) d'un cycle à un temps (*liushuiban*), à deux temps (un *ban* un *yan*) ou à quatre temps (un *ban* trois *yan*). Les claquettes peuvent aussi marquer les césures des phrases, et correspondraient aux virgules et points si les textes chinois étaient ponctués.

Mais plus que la mesure, au sens occidental de retour du temps fort, la claquette donne le tempo, si variable et varié. Là encore le mot *ban* est employé : tempo flottant ou dispersé (*sanban*), tempo lent (*manban*), tempo rapide (*kuaiban*). La claquette est jouée soit par le chanteur dans nombre de ballades et de chantefables, soit par le maître tambour.

Les claves

Deux cylindres de bois frappés ensemble et tenus chacun dans une main forment les claves (*bangzi*). D'origine plus ré-

cente, elles sont caractéristiques du Nord. Leur fonction est beaucoup plus simple que celle des claquettes, puisqu'elles ne marquent que le tempo. Les duos d'orgue à bouche et de vents (flûte *dizi* ou *hautbois suona* ou *guanzi*) les réclament impérieusement. Dans le Sud, les ballades *Nanyin* connaissent une variante, les «quatre trésors» (*sibao*), formés de deux paires de claves. Elles rappellent les castagnettes par leur capacité à exécuter de véritables roulements. Cet instrument se retrouve au Rajasthan.

Les tambours de bois

Le son aigu, sec et mat du tambour à une peau qui marque le contretemps dans les musiques d'ensemble est souvent rendu de nos jours par un tambour de bois à fente, la «clave du Sud» (*Nan bangzi*), très semblable au *woodblock* occidental.

La Chine connaît d'autres tambours de bois, sous le nom énigmatique de «poisson de bois» (*muyu*). L'un[1], en forme de grelot, sans battant interne, est l'apanage des rituels taoïstes et bouddhiques, où il ponctue la récitation des textes sacrés. Il s'agirait d'une transformation de l'objet qu'utilisaient les moines mendiants pour se signaler à l'attention des passants[2]. Le corps est généralement sculpté, mais il faut les yeux de la foi pour y reconnaître un poisson. Certains modèles tiennent dans le creux de la main, d'autres, monumentaux, trônent sur un support face à l'autel, aux côtés de la cloche en bol.

L'autre «poisson de bois», appelé aussi *pang*, est une poutre de grande dimension, sculptée en forme de poisson. Suspendue à l'extérieur d'un bâtiment mais dans l'enceinte du temple, elle sert à annoncer aux moines l'heure des leçons quotidiennes ou des repas[3] et n'a pas d'usage musical.

Ces deux instruments demeurent absents, jusqu'à une époque tardive, de l'iconographie et des textes relatifs à la musique; il faut attendre le début du XVII[e] siècle pour trouver une illustration du tambour de bois en grelot[4]. Il y a vraisemblable-

1. Voir Huang Zhaohan, «Etude sur le poisson de bois» (*Muyu kao*), dans «Recueil d'études taoïstes» (*Daojia yanjiu lunwen ji*), Hongkong, Zhongwen daxue, 1988, pp. 237-262.
2. Voir Shi Nai-an, Li Guan-zhong, *op. cit.*, vol. 1, p. 1030.
3. Voir Holmes Wetch, *The Practice of Chinese Buddhism 1900-1950*, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univesity Press, 1967.
4. Wang Qi, *op. cit.*, juan 3, f. 45a.

ment eu transfert de l'appellation «poisson de bois» de la poutre vers le grelot.

Le bol du mendiant

Le bol *qing* est une cloche en bronze, sans manche, posée, la bouche vers le ciel, sur un coussin en tore et frappée avec un battant externe. Il est joué par les moines dans les temples où il signale aux dieux les offrandes et ponctue récitations et chants, marquant les fins de sections: phrases, strophes.

Réputé chez les Chinois d'origine bouddhique, donc indienne, cet instrument provient d'une part du bol de mendiant des moines bouddhistes indiens et d'autre part des jarres et pots de terre dont les Chinois accompagnaient leurs chants. La cloche métallique en forme de bol n'est pas attestée directement avant le IXe siècle. Appelée d'abord «bol de bronze» (*tongbo*), elle a pris, au plus tard au XIIe siècle, le nom de l'antique lithophone tombé en désuétude, le *qing*[1].

Les cymbales du novice

Deux clochettes entrechoquées (*pengling*) forment en organologie ce qu'on appelle une paire de cymbales. Cette terminologie qui ignore le singulier est étrangère à la logique de l'objet, et les Chinois ne s'y reconnaissent pas. Il existe une filiation directe entre les cloches entrechoquées et le bol frappé: en Thaïlande, celles-ci sont justement appelées «*ching*».

La tradition rituelle et l'iconographie montrent l'importance et le rôle des cymbales en Chine. Par leur jeu, le taoïste novice s'introduit dans la structure temporelle du rituel[2]. Le rapport maître au tambour/novice aux cymbales est essentiel, et sous-tend toute la musique, et toutes les musiques, où ces instruments interviennent, qu'elles soient liturgiques ou paraliturgiques. La distinction entre cymbales en cloches et cymbales en plaques,

1. Voir François Picard, «Nom, objet et usage: Le bol *qing* ponctuant la psalmodie bouddhique», 4e colloque international d'archéologie musicale, Saint-Germain-en-Laye, 8-12 oct. 1990.
2. Kristofer Schipper, *Le Corps taoïste*, Paris, Fayard, 1982, p. 115.

secondaire dans le rituel taoïste ou bouddhique, devient essentielle en dehors puisqu'elle marque l'opposition religieux/laïc, les premières ayant longtemps fait exclusivement partie des instruments liturgiques (*faqi*).

Les types

Les clochettes entrechoquées (*pengling*), aussi appelées «étoiles» (*xing*), sont de petite taille (la bouche a environ cinq centimètres de diamètre). Leur son est clair si l'on ne considère que la résonance, mais l'attaque est particulièrement intense et présente semble-t-il un bruit blanc sur tout le spectre, qui a le don de saturer les bandes magnétiques. Instruments liturgiques, elles renforcent les claquettes dans certains répertoires profanes, comme le *Jiangnan sizhu*.

Les cymbales (*bo*) sans mamelon sont plus courantes que celles avec mamelon (*nao*). Le son des premières, comme des cymbales occidentales, est caractérisé par la mise en vibration des plaques métalliques, à laquelle se mêle le frottement de celles-ci l'une sur l'autre. Les secondes fonctionnent acoustiquement de façon fort différente: la compression de l'air à l'intérieur de la double cavité formée par les hémisphères produit un impact sourd. Les deux types sont liés aux musiques militaires, tout particulièrement aux scènes de bataille des théâtres d'ombres ou des opéras.

Histoire

Les «Annales des Sui. Livre de la musique» (*Suishu. Yinyue zhi*) rapportent que les cymbales de bronze (*tongbo*) provenaient de l'Inde. Le *Tongdian* de Du You (732-812) les relie à la musique du Funan (Indochine), tandis que le «Livre de la musique» (*Yueshu*) de Chen Yang de 1101 les rapproche de celles d'Asie centrale[1]. Les distinctions modernes entre cymbales en cloches et en plaques, avec ou sans mamelon, n'apparaissent que dans l'iconographie, non dans la terminologie: *nao* est d'abord défini comme un petit gong[2], tandis que *tongbo* reste fort imprécis.

1. Voir Paul Demiéville, «La musique [chame] au Japon», *Etudes asiatiques*, vol. 1, EFEO, 1925, pp. 221-224.
2. Yu Shinan, «Manuscrits de la salle du nord» (*Beitang shuchao*), vers 610, juan 121, f. 4a.

L'étude des instruments de l'Inde ancienne[1] signale l'apparition au Ve siècle des cymbales en bol reliées par une lanière et aux VIe-VIIe siècles des cymbales sans mamelon. Mais il se trouve que les premières traces iconographiques en Chine même sont contemporaines[2]. Les plus anciennes cymbales d'Asie orientale seraient alors celles, en forme de plaques, figurées sur une brique peinte d'une tombe de Jiayu guan, dans le corridor du Hexi, datée des IIIe-Ve siècles, où on les voit aux mains d'un jeune garçon marchant derrière un joueur de luth[3]. Un long et lent chemin a été ainsi parcouru depuis les antiques cymbales babyloniennes, représentées vers 1100 avant notre ère.

Le gong

Comme sa sonorité ne l'indique pas, le mot «gong», qui désigne en Occident, dès *l'Encyclopédie* de Diderot, les disques de métal, n'est pas d'origine chinoise, mais malaise. Le terme générique chinois est *luo*. Le «gong» à mamelon (*mang*) étant l'apanage exclusif des Tibéto-Birmans du Sud, et de certaines musiques du Grand Sud comme à Chaozhou, les «gongs» chinois, sans renflement, sont pour la plupart des «tamtams».

On distingue essentiellement deux types, ou plutôt deux tailles. Suspendu par une bride tenue dans la main gauche, ou parfois tenu à la main comme le *shouluo*, l'instrument est frappé en son centre par l'arête d'une réglette de bois ou par une mailloche. Une des particularités acoustiques, signature même de la Chine pour nombre d'oreilles occidentales, est l'effet de hauteur ascendant que produit le petit gong de l'opéra de Pékin (*jingluo*). Il est le résultat non d'une technique de frappe, mais de fabrication. Le son du gong est produit par l'addition de multiples vibrations étagées sur tout le spectre, et on a fait en sorte que les

1. Claudie Marcel-Dubois, «Notes sur les instruments de musique figurés dans l'art plastique de l'Inde ancienne», *Revue des arts asiatiques*, t. XXI, fasc. 1, Paris, 1937, p. 43. Voir aussi Claudie Marcel-Dubois, *Les Instruments de musique de l'Inde ancienne*, Paris, PUF, 1941.

2. Gravure sur pierre de la tombe de Tang Lishou (577-630) à Sanyuan, Shanxi, voir Liu Dongsheng, Yuan Quanyou, «Guide illustré de l'histoire de la musique chinoise» (*Zhongguo yinyue shi tujian*), Pékin, Renmin yinyue, 1988, ill. iii.15, p. 82.

3. Tombe n° 4, voir Niu Longfei, «L'Origine cachée de la musique antique» (*Guyue fa yin*), Lanzhou, Gansu renmin, 1985, pl. 6, et texte pp. 242-249.

vibrations graves, qui masquent les aiguës, soient étouffées plus vite. Signalons qu'il existe aussi des gongs à son descendant, grâce à un effet du même ordre, mais inversé[1]. Il existe enfin de petits gongs de cinq à quinze centimètres de diamètre suspendus dans un cadre posé horizontalement ou tenu verticalement au bout d'un manche (le *dangzi*), ce dernier tout particulièrement utilisé dans les musiques bouddhiques de Pékin.

Non écrite, la tradition du gong est liée à celle des ensembles paraliturgiques, musiques de parades, de théâtres d'ombres, de marionnettes et d'opéra, et n'apparaît vraiment que sous les Qing. Le gong resta par ailleurs longtemps un simple instrument de signal des marchands ambulants. La sonorité du gong ne semble donc pas perçue comme terrifiante par les Chinois, contrairement à l'effet produit en France lorsque François Joseph Gossec, en 1791, introduit pour la première fois dans l'orchestre occidental le gong, venu précisément de Chine.

Histoire

Le terme *luo* est vraisemblablement l'abréviation de l'appellation *shaluo*, qu'emploie le *Tongdian* de Du You, vers 800 ; selon cet ouvrage, il apparaît au début du VI^e^ siècle. On n'a trouvé ni origine ni signification à ce nom, sans doute une transcription d'une langue étrangère, peut-être d'une ethnie tibéto-birmane (les Wa appellent le tambour de bronze *guluo*, ce qui peut signifier « *luo* ancien »). Le gong le plus ancien a été exhumé d'une tombe d'époque Han du Guanxi, dans le Grand Sud[2]. Si l'on trouve des gongs représentés à Dunhuang (grotte 220 des Tang), ils ne font pas partie des instruments envoyés au Japon au VIII^e^ siècle. Leur intégration semble donc avoir été fort lente.

Le tambour de bronze

Mentionné dès l'époque classique comme caractéristique des « barbares du Sud » Yi et Man[3], et toujours en usage chez les

1. Voir T. D. Rossing et N. H. Fletcher, *Journal of Acoustical Society of America*, 73, 1983, p. 345, et Thomas D. Rossing, « L'acoustique du gong », *La Recherche*, n° 230, vol. 22, mars 1991, pp. 304-312.

2. Tombe n° 1 de Luobowan, voir Liu Dongsheng, Hu Zhuanfan, Hu Yanjiu, « Iconographie des instruments de musique chinois » (*Zhongguo yueqi tu zhi*), Pékin, 1987, p. 94.

3. Par exemple par le *Taiping yulan*, achevé en 983, juan 785.

montagnards de l'Extrême-Sud et du Viêt-nam, le tambour de bronze pourrait bien représenter le maillon manquant entre la cloche et le gong. Le territoire chinois en a livré plus de mille trois cents spécimens[1]. L'instrument fait l'objet d'études spécialisées de la part des archéologues; il a même suscité sa propre association d'études[2].

Selon les recherches les plus récentes[3], l'accord de ce tambour, dont une plaque de bronze tient lieu de tympan (la «membrane» résonante), obéit à des règles musicales strictes et permet l'obtention de plusieurs notes, différenciées selon le point de frappe. Souvent utilisé en ensemble, il a suscité un mode de jeu très particulier, son association avec des paniers-étouffoirs approchés et éloignés rythmiquement de la gueule de l'instrument produisant ainsi un effet de «wawa» ou de *phasing*.

LES CARILLONS

Les ouvrages classiques en français sur la musique chinoise accordent une large place aux carillons. C'est que les percussions accordées furent jadis l'emblême même du pouvoir et le pivot de la théorie des hauteurs.

Celui qui se promène en Chine aujourd'hui ne les aura pourtant jamais vu jouées sous leur forme ancienne. Bien sûr, les temples de Confucius, les musées, l'iconographie en proposent au regard. Les cassettes et les concerts pour touristes en font même entendre, dans des reconstitutions hasardeuses. Et il est bien difficile de les reconnaître dans les carillons de gongs, apanages des musiques paraliturgiques.

Trois niveaux d'information se superposent, correspondant à trois temporalités si distinctes que leur relation ne se laisse pas facilement cerner: une histoire officielle, celle des dynasties, accompagnée de sa puissante idéologie; des objets, des textes, des faits patiemment recueillis et analysés par les spécialistes de

1. Les plus anciens sont quatre tambours exhumés de la tombe n° 23 de *Wanjiaba* à Chuxiong dans le Yunnan et datés du v^e^ siècle avant notre ère. Voir *Wenwu* 10, 1978.

2. Cette association a publié les actes de son premier congrès: «Recueil d'articles de la conférence d'étude des tambours de bronze de l'antiquité» (*Gudai tonggu xueshu taolunhui lunwenji*), Pékin, Wenwu, 1982.

3. Non encore publiées. Communication personnelle de Wu Zhao, 1990.

l'archéologie musicale, au nombre d'une demi-douzaine dans le monde, Chine comprise; une tradition vivante, la plus obscure, mais la plus éclatante par ses sonorités. Nous partirons de cette dernière.

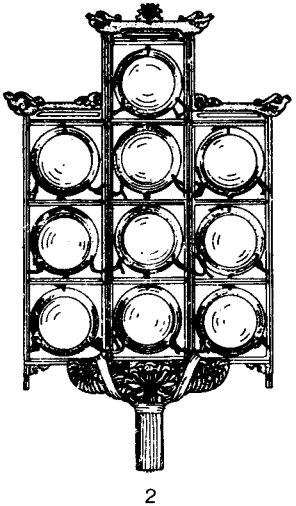
Le jeu de gongs *yunluo*

Un instrument paraliturgique

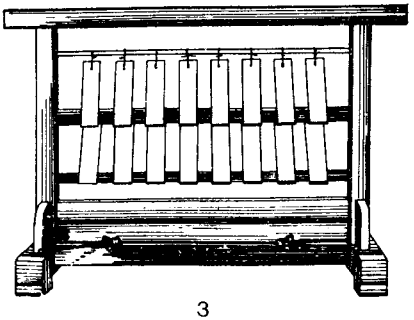
Les ensembles musicaux des temples du Wutai shan comportent un jeu de gongs accordés (*yunluo*): dix petites assiettes de cuivre, d'environ dix centimètres de diamètre mais d'épaisseurs différentes, sont suspendues par des fils à un cadre de bois; elles sont réparties en quatre rangées d'un, trois, trois et trois gongs. Le musicien a le cadre verticalement devant lui, soit tenu à la main, soit posé sur une table. Il frappe avec deux maillets métalliques. Le son est clair, les attaques extrêmement riches, la résonance courte. Le jeu est rapide, les notes souvent redoublées. L'instrument s'intègre au son d'ensemble, produisant un halo cristallin (son appellation de «gong des nuages» provient-elle de cet effet? Sans doute pas, mais c'est dommage), brodant sur la mélodie des orgues à bouche et des hautbois. En l'absence de résonance tenue, on entend moins une mélodie identifiable, des hauteurs précises que des sons plus ou moins aigus.

Le fonctionnement musical de cet instrument évoque un tout autre univers que celui d'une civilisation ayant le culte de la hauteur absolue. Ces nuages de son rappellent d'avantage l'écriture «en pattes de mouche» de certaines partitions de Xenakis ou les bruiteurs métalliques qu'ajoutent les musiciens africains à leurs lamellophones *sanza*, afin justement de brouiller une oreille trop facilement attirée par les notes discrètes d'échelles standardisées. Ce que l'oreille musicale perçoit se trouve confirmé par la façon même dont les musiciens notent le jeu de l'instrument: la partition employée (mais c'est là un secret bien gardé par l'hermétisme de la transmission religieuse et par l'aversion des lettrés face à la prétendue inculture des moines) n'utilise ni la notation des hauteurs absolues *lülü* ni la notation populaire *gongche*, mais de simples indications de rangées: à telle note des vents correspondra le jeu d'un gong de telle rangée, grave, medium ou aiguë. Fonction musicale et technique sont ici en plein accord, et laissent au joueur une grande liberté, dans les limites de la tradition.

1



2



3

1. Carillons de pierres *bianqing* et de cloches *bianzhong*, d'après un vase des Royaumes combattants. 2. Carillon de gongs *yunluo*.
3. Carillon de lames *fangxiang*.

On retrouve le *yunluo* dans les associations paraliturgiques locales, au Nord comme au Sud, à Qujiaying ou Xi'an, à Fuzhou ou Suzhou, sous diverses dénominations, parmi lesquelles «dix gongs» (*shi mian luo*, où *mian*, «surface», a valeur de spécificatif) est la plus courante, bien qu'on rencontre des jeux de neuf, treize ou quatorze gongs. Il est un des emblèmes de la musique bouddhique de Pékin (*Jingyue*). Posé sur une table dans les «musiques assises» (*zuoyue*), il est porté pour les «musiques de marche» (*xingyue*). Mais l'immobilisation d'une main limitant trop le jeu et la taille de l'instrument, certaines régions ont eu l'idée d'un compromis: le musicien et son instrument prennent place dans un palanquin spécial, porté lors des processions et richement décoré. Véritable autel consacré à la musique, appelé parfois «bateau-dragon» (*longchuan*), cet équipage constitue l'un des plus beaux ornements des parades du Zhejiang.

L'adaptation à l'orchestre

Il est bien sûr techniquement possible et historiquement admissible à l'intérieur du système chinois d'accorder précisément les gongs et de travailler leur sonorité afin d'obtenir des notes correspondant à une échelle donnée. Ce que font bien sûr les musiciens des ensembles professionnels, et le jeu de gongs n'est plus qu'un élément de l'orchestration, apportant un timbre homogène à la palette de l'arrangeur ou du compositeur. Le carillon est ainsi rentré dans la norme. Civilisé, poli, il a perdu son halo mystérieux que les esprits appréciaient tant.

Une mystérieuse origine taoïste

Le *yunluo* apparaît, sous les Yuan, aux mains de maîtres taoïstes figurés sur les peintures qui ornent les murs du Palais de la joie éternelle (*Yongle gong*) dans le Shanxi. Le «chapitre de la musique rituelle» des «Annales de la dynastie Yuan» (*Yuanshi. Liyue zhi*) le mentionnent sous le nom de *yun'ao*. Le nom fait problème puisque dès les Han, le «Chapitre intérieur de l'empereur Wu» (*Han Wudi nei zhuan*) le cite ainsi: «Solitaire, la dame de l'Origine Suprême joue l'*ao* de la forêt de nuages, la corde résonne d'un accord surprenant, le son pur est merveilleux et brillant, le vent mystérieux quatre fois est émis, sa chanson est

l'air des Pas mystérieux. » Le contexte taoïste de ce livre laisse peu de place à la description d'un tel instrument. Les commentateurs y voient un instrument à cordes, encore que la corde résonnant pourrait appartenir à un autre instrument.

Quoi qu'il en soit, il convient de chercher ailleurs les ancêtres et précurseurs du carillon de gongs : gongs d'une part, carillons ou métallophones de l'autre. Les deux lignées, si éloignées, auraient à un moment convergé. On a vu l'origine étrangère et médiévale du gong. Mais ce n'est qu'un objet. L'instrument de musique ici en question, bien que constitué de gongs, provient d'une tradition autochtone, celle du carillon, qui a connu divers avatars.

Un prédécesseur, le métallophone à plaques *fangxiang*

Le *yunluo*, carillon métallique à éléments semblables, a un prédécesseur immédiat sous la forme du «carré sonore» (*fangxiang*), jeu de plaques de métal rectangulaires, au sommet arrondi, suspendues en deux rangées à un cadre métallique et frappées avec un maillet. Parfois à huit plaques de mêmes dimensions, il en compte généralement seize. Inconnu dans l'antiquité, il apparaît au VI^e^ siècle pour disparaître sous les Song, après avoir été utilisé dans la musique de banquet *Yanyue* sous les Sui (581-618) et les Tang. Chen Yang le mentionne encore dans son «Livre de la musique» (*Yueshu*) de 1101. Son histoire est liée à celle de la musique bouddhique telle qu'on la voit sur les murs des grottes de Dunhuang[1]. Les «Annales dynastiques des Sui» (*Suishu*) nous confirment qu'il faisait partie de la musique du Liang occidental (*Xiliang yue*), une des musiques jouées à la cour impériale. Les sources épigraphiques postérieures[2] le considèrent comme un dérivé du lithophone *qing*.

La présence du *yunluo* parmi les instruments de la musique des Tang (*Togaku*) dessinés dans le *Xin xi guyue tu* atteste de son importation au Japon. Neuf plaques ont été conservées au musée impérial Shôsôin, parmi la collection constituée en 710-794. Enfin une représentation datant de la période 1338-1573 nous fournit

1. Grottes 201 et 112. Voir Hao Yi, «Un ancien instrument de musique parmi les peintures murales de Dunhuang: le fangxiang» (*Dunhuang bihua zhong de gu yueqi — fangxiang*), *Dunhuang yanjiu* n° 3, 1985, pp. 118-119.
2. Voir Ma Duanlin, *Wenxian tongkao*, vers 1290.

un arrangement des notes, déjà présent dans un ouvrage japonais de 1085[1]:

rangée du haut	f1	#a1	#d1	g2	#f2	e2	d2	#c2
rangée du bas	d1	e1	#f1	g1	#g1	a1	h1	c2

L'instrument semble destiné à jouer une gamme pentatonique (1 2 3 5 6) sur d_1 dont les deux degrés intermédiaires (4 et 7) peuvent prendre deux valeurs, basse ou haute, tandis que trois lames de la rangée supérieure permettent de jouer les demi-tons complémentaires pour arriver aux douze *lülü*.

Le *fangxiang* a donc une histoire musicale forte. Il a pu ainsi transmettre la tradition musicale des métallophones hors des temples impériaux, et dans des ensembles variés, d'Asie centrale au Japon. L'accord obéit à des considérations d'ergonomie musicale plus qu'à l'idéologie ou à la symbolique.

Une transmission souterraine, le carillon de seize cloches

Le carillon de seize cloches *bianzhong* (il existe des variantes à vingt-quatre ou quatorze cloches) a été utilisé dans les rituels confucéens jusqu'à l'instauration de la République. Suspendues en deux rangées à un cadre de bois, les cloches, de section circulaire et de même hauteur, sont frappées par un maillet. Souvent dorées, elles sont richement travaillées. Le jeu par contraste est simple et réglé, selon l'esthétique distante en vigueur dans le style glacé et solennel des rituels impériaux. Sa sonorité cristalline s'accompagne d'une résonance importante et le jeu en ensemble exige ici un accordage particulièrement précis, puisque hautement symbolique. Cependant, l'accord du carillon d'époque Qing conservé au palais impérial[2] est bien imprécis; à moins qu'il ait bougé depuis, ou qu'il ait été effectué selon un système moins parfait qu'on veut bien généralement l'admettre, voire selon un autre système.

Les sinologues connaissent bien le carillon de seize cloches, souvent reproduit et commenté tant par les Chinois que par les

1. Voir Hayashi Kenzo, «Recherches sur les instruments de musique d'Asie orientale» (*Dongya yueqi kao*), trad. chinoise de l'ouvrage japonais de 1943, Pékin, 1962, p. 61.

2. D'après Wan Yi, Huang Meitao, «Musique de la cour des Qing» (*Qingdai gongting yinyue*), Hong Kong, 1985, p. 50. On remarquera la conformité avec Georges Soulié, *La Musique en Chine*, Paris, 1891, p. 94.

Occidentaux. La référence classique en est le «Rituel orthodoxe des *lülü*» (*Lülü zhengyi*), compilé sous l'ordre de l'empereur Kangxi, avec un supplément publié en 1713 dû à deux pères missionnaires, le jésuite portugais Thomas Pereira[1] (1645-1708) et le lazariste italien Theodorico Pedrini[2] (1670-1745). Une illustration datant des Ming montre un instrument très proche, mais à douze cloches seulement[3]. Le plus ancien carillon de ce type préservé date des Printemps et Automnes, et appartenait au duc de Song. Il comporte douze cloches du type *bo*, de section circulaire et de même hauteur. Il a été retrouvé dans le Henan sous le règne de l'empereur Song Huizong (1101-1125) et intégré à la musique expérimentale du bureau *Dacheng* (ou *Dasheng*), dirigé par le taoïste Wei Hanjin. Tous les spécimens postérieurs semblent provenir de cet unique modèle.

Leur homonymie et leur appartenance exclusive à la cour impériale ont longtemps fait croire à une identité entre *bianzhong* des dynasties Ming et Qing et carillons de l'antiquité. D'une manière inattendue, le sinologue Georges Soulié[4] avoue la filiation entre le *fangxiang* et le *bianzhong*. Tandis que l'art de fondre les cloches avait été perdu, celui de carillonner avait été transmis par la tradition vivante; la découverte dans la terre d'un jeu de cloches permit la renaissance du carillon de cloches accordées.

Un ancêtre, le carillon de pierres *bianqing*

Le carillon de pierres *bianqing* a sans doute la même histoire à éclipses que le carillon de cloches. Moins tributaire que lui de

1. Nom chinois Xu Risheng. Il signait en fait «Pereyra». Il arriva en 1673 à Pékin et fut président intérimaire du Tribunal des mathématiques. Voir notice 627 dans Joseph Dehergne, S. J., *Répertoire des jésuites de Chine de 1552 à 1800*, Rome-Paris, Institum Historium S. I. — Letouzey & Ané, 1973, p. 200.

2. Nom chinois Li Ge. Auteur d'une *Sonata a violino solo col balle* signée Nepridi, il quitte Saint-Malo en 1703, débarque en 1705 au Pérou, rembarque d'Acapulco en 1707 pour arriver à Macao en 1710 et à Pékin en 1711. Reçu par l'empereur Kangxi qui lui confie l'enseignement musical de deux de ses fils, «il fit un orgue qui jouait tout seul quelques airs chinois. Plus tard il en fit un grand à quatre registres.» Tombé en disgrâce, il fut emprisonné, puis réhabilité par le nouvel empereur, Yongcheng, qui avait été son élève. Voir Fernand Combaluzier, C. M., «Théodoric Pedrini. Le Missionnaire. Le Musicien à la Cour impériale de Pékin», *Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft-Nouvelle Revue de science missionnaire,* 1952, pp. 270-287.

3. Wang Qi, *op. cit.*, juan 3, f. 4.

4. Georges Soulié, *La Musique en Chine*, *op. cit.*, p. 92.

l'art du bronze, sa transmission n'aurait pas dû poser de problème. Sans doute victime de son moindre prestige, il n'a dû qu'à la renaissance du carillon de cloches de réapparaître sous les Ming. On peut parler d'une longue dégénerescence puisque, du magnifique lithophone à deux rangées de seize plaques de jade du marquis Yi de Zeng, on passe à un pauvre jeu de deux ou quatre lames dès les Han et jusqu'aux Wei (220-265) et Jin (265-420), où il n'accompagne plus que les acrobates. Trop lié à la vie féodale, sans doute trop fragile et trop cher, il a souffert de la concurrence des métallophones.

Pourtant, tout un art de la géométrie avait présidé à sa naissance, puisque, selon Joseph Needham[1], sa forme en équerre ouverte résulterait de recherches sur le centre de gravité des corps homogènes. L'archéologie permet de suivre la lente progression de cette forme depuis son apparition il y a quatre mille ans jusqu'à son apogée sous les Royaumes combattants, période qui précède le premier empire. Le son lumineux du jade, héritier des pierres taillées arrachées à la terre du Viêt-nam qu'on peut voir au Salon de musique du Musée de l'Homme, témoigne de l'avance incroyable des arts de l'Asie orientale[2].

Un ancêtre mythique, le carillon de cloches *bianzhong*

On doit considérer le *bianqing*, et non le *bianzhong*, comme l'ancêtre des carillons médiévaux et modernes, puisque les cloches de l'antiquité présentaient une caractéristique unique à jamais perdue, celle de pouvoir produire deux notes distinctes suivant le point d'impact. Dès la dynastie Shang coexistent plusieurs formes de cloches, la plupart sans battant interne, les plus anciennes en pierre, puis en bronze; elles peuvent déjà former des ensembles de cloches de formes homogènes et de tailles décroissantes. L'étude de l'ensemble des carillons retrouvés, répartis sur une période de plus de mille cinq cents ans, met en évidence un accroissement progressif du nombre d'éléments, et

1. Joseph Needham et Kenneth Robinson, «Sound», *Science and Civilisation in China*, vol. IV.1, Cambridge University, 1962.

2. Voir Georges Condominas, «Le lithophone préhistorique de Ndut Lieng Krak», *Bulletin de l'EFEO* t. XLV, fasc. 2, pp. 359-392.

donc un ambitus de plus en plus grand combiné à l'obtention d'intervalles de plus en plus rapprochés, allant jusqu'à couvrir l'ensemble des douze demi-tons de l'octave.

Ce progrès s'inscrit à l'intérieur des processus sociaux et culturels à l'œuvre dans la civilisation antique. Deux pensées sont au travail: celle de la progression arithmétique, par addition, et celle de la proportion. Aux plus hautes époques on s'en tient, semble-t-il, à l'addition. Les hauteurs et largeurs des treize cloches du carillon de Jing Li[1] croissent par addition, tandis que leur accord suit des échelles par proportion. La comparaison avec un carillon de quatorze cloches[2] montre une étonnante similarité de formes et de gabarits, impliquant de grands échanges entre les petites principautés et surtout l'existence d'un modèle systématique. L'impressionnante maîtrise technique des bronziers chinois est bien connue. Elle s'accompagne d'une profonde réflexion sur l'art des proportions, dont témoignent tant l'analyse des alliages utilisés[3] que les textes qui s'y rapportent[4].

Une des originalités les plus remarquables des cloches chinoises de l'antiquité est une forme à bouche concave de section ovale. D'abord de type *nao* avec la bouche en haut, elles sont plus tard suspendues par une poignée ou un anneau. Leur forme ovale (ou ellipsoïde) permet d'obtenir deux notes différentes en frappant soit à la moitié (*sui*), soit au quart de la demi-circonférence

1. Découvert en 1957 à Xinyang, Henan. Voir Wang Shixiang, «Rapport préliminaire de recherches sur les instruments de musique exhumés des tombes Chu des Royaumes Combattants à Xinyang» (*Xinyang Zhanguo Chu mo chutu yueqi chubu tiaochaji), Wenwu cankao ziliao*, 1958, n° 1, pp. 15-25.

2. Voir Musées de la province du Sichuan et de Chongqing, «Exhumation des tombes enterrées de Fuling» (*Fuling diqu Xiaotianji Zhanguo tukeng mo chutu), Wenwu*, 1974, n° 5, pp. 61-83.

3. Voir Hua Jueming, Jia Yunfu, «A research on the Chinese ancient chime bells: its history, casting process, design and calculation», *Historia Scientiarum. International Journal of the History of Science Society of Japan and Japanese Studies in the History of Science*, Tokyo, 1982, n° 23, pp. 63-79. Hua Jueming, Jia Yunfu, «A further exploration on design and manufacture of the Chinese ancient chime bells», *International Congress of the History of Science. 16th. Proceedings. B. Symposia*, Bucarest, 1981, pp. 583-591. William Rostoker, Bennett Bronson, James Dvorak, «*The cast-iron Bells of China*», *Technology and Culture*, Chicago, The University of Chicago University Press, oct. 1984, vol. 25, n° 4, pp. 751-766.

4. «Mémoire sur les métiers» (*Kaogong ji*), v^e^ au III^e^ siècle avant notre ère, commenté par Dai Zhen, «Commentaire illustré au mémoire sur les métiers» (*Kaogong ji tuzhu*), 1746.

(*gu*). Le contrôle progressif de l'intervalle entre ces deux notes le stabilisera autour d'une tierce mineure ou majeure[1].

Longtemps contestée sous prétexte que les Classiques n'en parlaient pas[2], cette particularité musicale et acoustique a été démontrée par la découverte d'inscriptions sur les cloches elles-mêmes[3] et confirmée au moyen d'holographies au laser[4] mettant en évidence deux modes distincts de vibrations. L'analyse du système musical d'un carillon exige beaucoup de prudence. Il est en effet tentant de s'en tenir à l'ensemble des notes émises, et de conclure rapidement à un système dodécaphonique. Or les soixante-quatre cloches du carillon du marquis Yi de Zeng portent les noms gravés des deux notes (*sui* et *gu*) qu'elles émettent. Plusieurs systèmes sont utilisés simultanément, correspondant à diverses gammes locales. Le système le plus intéressant ne se contente pas de nommer les notes, mais définit la grammaire des relations qu'elles entretiennent.

Le système des hauteurs du carillon du marquis Yi de Zeng

Quatre notes fondamentales: *gong, shang, zhi, yu*, correspondant à *do, ré, sol, la*. Rien ne dit comment sont obtenues ces quatre notes, mais il est permis de rêver à une génération par quintes successives ramenées à l'intérieur d'une octave.

Diverses fonctions de transformation s'appliquent aux quatre notes fondamentales:

— *jiao* (ou *fu*) élève la note d'une tierce majeure (ex. *gongjiao* = *mi*);

— *ceng* abaisse la note d'une tierce majeure (ex. *gongceng* = *sol #*);

1. Voir Jiang Dingsui, «Rapport préliminaire de recherches sur les cloches des Zhou orientaux exhumées dans le Shanxi» (*Shanxi chutu Xi Zhou zhong tiaocha dengji biao), Kaogu yu wenwu*, 1984, n° 5, pp. 86-100.

2. Huang Xiangpeng fut le premier à défendre l'hypothèse des double sons, mais il fut interdit de publication par son maître Yang Yinliu.

3. Voir Huang Xiangpeng, «Etude préliminaire du système des inscriptions musicales des cloches et phonolithes du marquis Yi de Zeng» (*Zeng hou Yi zhong qing mingwen yue xue tixi chutan*), Wenwu, 1979, n° 7. Cité par le Groupe d'étude du bronze (*Qintongqi yanjiu xi*), «Mesures des fréquences du carillon du marquis Yi de Zeng» (*Zeng hou Yi bianzhong pinlü shice*), *Shanghai Bowuguan jikan*, 1982, pp. 89-92.

4. Voir Ma Chengyuan, «Les Cloches de bronze à double son des Shang et des Zhou» (*Shang Zhou qingtong shuangyin zhong tiaochaji*), *Kaogu xuebao*, 1981, n° 1, pp. 131-146.

Ces deux fonctions sont suffisantes pour obtenir douze demi-tons à l'octave. Mais ces douze notes n'ont pas pour autant même valeur musicale dans le système. D'autres termes interviennent, précisant l'octave, donnant un nom alternatif (tel *he* pour *fa*) ou indiquant une autre fonction de transformation:

— *bian* abaisse la note d'un demi-ton (ex. *biangong* = *si*).

L'importance de la tierce, attestée déjà par la finesse de l'accordage du *gu* avec le *sui*, est évidente dans ce système musical. Cette tierce avait certainement un rôle fondamental dans la musique des Royaumes combattants, mais on ne peut savoir si elle était jouée en ornement ou harmoniquement, c'est-à-dire simultanément.

LES TUYAUX ACCORDES

> Autrefois, Huangdi ordonna à Ling Lun de fabriquer des tuyaux sonores (*lü*). Ling Lun, ayant passé à l'ouest du Daxia puis au versant nord du Ruan Yu, trouva dans la vallée de la Xie des bambous dont l'épaisseur interne était égale. Il coupa un bambou entre deux nœuds, obtint une longueur de 3,6 unités, souffla dedans, la note était la fondamentale (*gong*) de *huangzhong*. Il coupa douze gros bambous. Redescendant du Kunlun, il entendit deux phénix. Le mâle chanta six notes, la femelle six, qui résonaient avec *huangzhong* pour tonique. On pouvait les engendrer à partir de cette note. Les anciens disaient que les *lü* avaient pour fondamentale *huangzhong*. Huangdi ordonna à Ling Lun de fabriquer douze cloches pour jouer en harmonie avec les «cinq sons» et suivre les musiques héroïques (*xiong*) et de sacrifice (*shao*).[1]

En bon mythe, la quête de Ling Lun a sa place dans toute histoire de la musique chinoise basée sur les sources orthodoxes. Son interprétation est extrêmement complexe. L'essentiel, nous semble-t-il, réside dans la narration de ce voyage initiatique, semblable aux excursions chamaniques, et qui met si bien en valeur la relation fondamentale entre la divination, la nature et la science musicale.

Tout amateur de musicologie comparée a entendu parler des fameux *lülü*, tuyaux régulateurs de longueurs (puis, au tournant

1. Lü Buwei (mort en — 235), «Les Printemps et Automnes de maître Lü» (*Lü shi chunqiu*), *Zhong Xia ji*, par. 5. Voir Louis Laloy, *La Musique chinoise*, Paris, Henri Laurens, s. d. (1911), pp. 38-39.

de notre ère, également de diamètres) proportionnelles, très importants dans la science musicale chinoise puisqu'ils donnaient les douze demi-tons sur lesquels s'accordaient les autres instruments. Et pourtant personne n'imaginerait qu'ils ont pu un jour produire de la musique, et non de la mesure. Un fossé énorme existe entre l'art antique de faire sonner des tuyaux et l'absence actuelle de flûtes de Pan en Chine. Ici la tradition est muette, et l'écoute des merveilleux ensembles mélanésiens[1] donnera mieux que le spectacle d'un ensemble officiel de chants et danses l'idée des richesses perdues.

Le caractère *yue* représentant plusieurs tuyaux reliés ensemble et surmontés de bouches est pratiquement la seule trace iconographique des jeux de flûtes verticales. Ce caractère s'inscrit au sein d'une famille de dérivés ne désignant rien moins que le concept même d'harmonie, musicale, cosmique et sociale. Divination et musique sont ici intimement liées, montrant le musicien non comme acteur mais comme réceptacle du souffle de la nature, plaçant l'écoute à l'origine même du processus musical.

Joseph Needham[2] a relevé les références montrant le chaman insufflant aux tubes son propre souffle, sa propre énergie vitale (*qi*); il a trop bien retracé l'évolution conduisant de la simple paire de tuyaux au jeu de flûtes donnant les douze demi-tons pour qu'il soit besoin d'en douter. Il est question dans ces textes de divination, sous forme d'interprétation du son que produisent des tubes. Mais s'agit-il de définir une certaine qualité du son (franche ou brouillée), ou une hauteur absolue? Tout ce qu'on sait se ramène à l'écoute d'un son produit spontanément, ce qui dans la tradition signifie soit un son produit directement par la nature, le vent soufflant sur l'arête d'un tuyau, soit le souffle même du chaman exhalé spontanément. De plus, la relation entre deux ou plusieurs sons est l'objet même de l'interprétation. «C'est comme le vent passant à travers les tuyaux et les faisant résonner aléatoirement.[3]» Nous pouvons donc imaginer au commencement un simple jeu d'orgue éolien, produisant des notes différentes suivant l'orientation des vents, dont on connaît

1. Disque *Iles Salomon, Musique Fataleka et Baegu de Malaita*, enr. Hugo Zemp, Auvidis-Unesco 1973/1990.
2. Joseph Needham et Kenneth Robinson, *op. cit.*, pp. 134-141.
3. Huai Nanzi, cité par Benjamin E. Wallacker, *op. cit.*, p. 32.

1

2

3

4

5

6

1. Orgue à bouche *sheng*. 2. Flûte traversière *dizi*. 3. Flûte verticale *xiao*.
4. Ocarina *xun*. 5. Hautbois conique *suona*.
6. Hautbois cylindrique *guanzi*.

l'importance symbolique. L'invention fondamentale sera la recherche d'une harmonie systématique entre des tubes de longueurs inégales[1].

Comme en Mélanésie ou en Amérique du Sud, on trouve en Chine la trace d'une simple progression arithmétique: la différence entre deux tuyaux consécutifs est constante. Un magnifique système harmonique naît pour peu qu'on choisisse des paires de tuyaux dans une suite de multiples entiers d'une longueur fondamentale, puisque les consonances sont celles de l'harmonie naturelle, celle de Rameau et des acousticiens: la seconde majeure vaut 9/8 soit 204 cents, la tierce mineure 6/5 soit 316 cents, la tierce majeure 5/4 soit 386 cents, la quarte 4/3 soit 498 cents, la quinte 3/2 soit 702 cents, la sixte mineure 8/5 soit 813 cents, la sixte majeure 5/3 soit 884 cents, la septième mineure 9/5 soit 1018 cents, l'octave est juste soit 1200 cents.

Cela ne veux pas dire que soit ainsi exactement reconstitué le plus ancien système des hauteurs chinois, on en montre simplement la plausibilité. La Chine antique est le fruit du croisement de deux civilisations, celle du bronze et celle du bambou, et l'art de l'alliage développé par les maîtres bronziers des Shang révèle leur connaissance intime de la science des proportions, puisque les proportions de cuivre dans le bronze suivent un système comparable[2]: 5/6, 4/5, 3/4, 2/3, 3/5, 1/2.

Cette science des proportions aura deux grandes applications: la division de la corde de la cithare *qin*, et la symbolique associant notes et nombres à l'intérieur du système des cinq sons (*wusheng*) en rapport avec les cinq éléments, développé seulement au IV-III[e] siècle avant notre ère. Marcel Granet[3] en a donné une excellente synthèse. Au IV[e] siècle avant notre ère[4], on trouve la relation suivante: 10 = *gong*, 9 = *shang*, 8 = *jiao*, 7 = *zhi*, 6 = *yu*.

La troisième application aboutira au système des douze demi-tons (*lülü*), à travers différentes étapes: la première men-

1. François Picard, «De l'accord de quelques carillons de cloches et de pierres de la Chine antique», *Gam* (Bulletin du Groupe d'acoustique musicale), n° 114, Paris, 1986.
2. Joseph Needham & Kenneth Robinson, *op. cit.*, p. 180.
3. Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, rééd. 1968, p. 228.
4. Hongfan, «Ecrits» (*Shujing*), chap. 4, repris dans le *Yueling*.

tion figure dans le chapitre *Zhouyu xia* du *Guoyu*. Les «Annales des Printemps et Automnes» (*Lü shi Chunqiu*), compilées sous l'ordre de Lü Buwei (—249 à —237), exposent l'engendrement des douze *lülü* par succession de quintes ascendantes et de quartes descendantes. Cette méthode, dite du *sanfensunyi*, permet de calculer la valeur des notes, séparées de la fondamentale par 114, 204, 318, 408, 522, 612, 702, 816, 906, 1020, et 1110 cents. L'évolution se poursuit au IIe siècle avant notre ère avec la méthode des grains remplissant les tubes, donnant les nombres 81, 54, 72, 48, 64, 42, 57, 76, 51, 68, 45 et 60. Divers avatars aboutissent petit à petit au tempérament égal, calculé par le prince Zhu Zaiyu en 1596, un siècle avant l'Occident. Cependant, le jeu de tuyaux d'orgue à bouche retrouvé dans une tombe des Han[1] montre encore la trace d'une progression par addition.

L'ORGUE A BOUCHE

Le faisceau de tuyaux organisés dans la flûte de Pan a aussi donné naissance à l'orgue à bouche, qui est de même un ensemble de tuyaux de longueurs croissantes reliés ensemble. Mais cette fois le son n'est pas produit par la brisure du vent sur le biseau, mais par une anche libre, autre invention de la culture du bambou. Les données ethnographiques concernant la répartition des aires de la guimbarde et de l'orgue à bouche confirment celles de la paléographie. Le terme chinois pour l'anche libre, cette mince lamelle vibrant dans la fente pratiquée dans une plaquette (*huangpian* en chinois moderne), qui désigne d'abord la guimbarde (pauvrement appelée aujourd'hui «instrument de bouche» —*kouqin*). Le terme bissyllabique antique, toujours en usage en Corée, de «*shenghuang*» (en coréen *saeng'hwang*) pour désigner l'orgue à bouche, et non l'anche de celui-ci, en conserve le souvenir. D'abord en bambou, l'anche libre est devenue par la suite métallique.

Une anche libre accouplée à un tuyau ne sonne que si sa

1. «La tombe n° 1 de Ma Wang Tui à Changsha» (*Changsha Ma Wang Tui yi hao Han mo*), Wenwu, Pékin, 1973. Trad. Robert T. Mok, «Ancient musical instruments unearthed in 1972 from the Number One Han Tomb at Ma Wang Tui, Changsha: translation and commentary of Chinese reports», *Asian Music* X/1, 1978, pp. 39-91.

vibration propre entre en résonance avec la fréquence propre du tuyau. Une ouverture pratiquée sur celui-ci permet, quand elle est débouchée, de modifier la longueur de la colonne vibrante, et l'anche ne sonnera pas. Déboucher lentement le trou de jeu permet toutefois sur certaines notes aiguës l'obtention d'un effet de glissando. L'insertion de plusieurs tuyaux dans une même chambre répartit le souffle du musicien comme le fait un sommier d'orgue. Une large échancrure pratiquée dans le haut du tuyau dissocie la longueur vibrante réelle de la longueur apparente du tuyau. Ce dispositif a été adopté pour faire coïncider la forme générale de l'instrument avec une forme idéale «en ailes de phénix», héritée probablement d'un modèle archaïque. C'est ainsi que les longueurs apparentes actuelles des tuyaux ont pour mesures relatives, dans l'ordre des aiguilles d'une montre:

3 4 5 6 8 6 5 4 3 3 4 5 6 8 8 5 4.

De tous les instruments de l'antiquité, l'orgue à bouche est celui qui a le mieux traversé les siècles. Plus que la cithare *qin*, il a su se mêler à toutes les formes orchestrales; il ne s'est jamais limité à la musique des sacrifices impériaux et, surtout, ses possibilités de jeu étaient fixées bien avant celles de son concurrent. Seule sa forme a évolué, au début de notre ère, passant de deux rangées de tuyaux parallèles à une couronne. Sa tradition est toujours bien vivante, même si elle est éteinte dans le Sud.

La technique de souffle de l'orgue à bouche est absolument unique parmi les instruments à vent, si l'on excepte son dérivé l'harmonica, puisque le son est obtenu aussi bien par aspiration que par expiration. Tout le travail de phrasé tirera parti de cette alternance, qui peut devenir si rapide qu'elle donne un effet de trémolo. Un instrument bien réglé permet même qu'on le fasse sonner sans le souffle des poumons, rien qu'avec un mouvement de langue dans l'arrière-gorge. Les roulements de langue ou de luette, les attaques du diaphragme, des lèvres ou de la langue complètent l'éventail des effets. L'extraordinaire stabilité de hauteur de l'anche libre, quasiment insensible aux variations de pression, autorise toutes les variations de dynamique.

L'accordage se fait essentiellement au moment de la facture de l'anche. On peut le retoucher en ajoutant ou retirant du poids à la gouttelette de cire qui la leste. Un enduit vert, obtenu par

réaction en présence d'eau de malachite avec du cuivre, protège l'anche de l'oxydation.

Les théoriciens du Fujian expliquent l'absence de l'orgue à bouche dans le *Nanyin* par la trop forte humidité ambiante. Cet argument ne résiste pas à l'examen de son aire de diffusion, qui s'étend loin dans les régions tropicales, même s'il faut reconnaître qu'une forte humidité peut perturber son jeu et rendre muets certains tuyaux.

L'anche libre produit un son chargé en harmoniques d'intensités égales («comme le déchirement de la soie»), ce qui en fait, avec la vielle à roue, un des instruments au monde dont le timbre monte le plus haut dans l'aigu. Le jeu traditionnel en accords, où l'on fait sonner simultanément plusieurs tuyaux (bien sûr le jeu monophonique reste toujours possible) en rapport de quinte ou de quarte et d'octave, accentue cet effet de trame sonore. Il semble d'ailleurs que les partiels harmoniques des différents tuyaux non seulement s'additionnent et se renforcent, mais encore créent, par soustraction, des fréquences plus basses que chacun des tuyaux pris séparément: un *do* à 200 Hz et un *sol* à 300Hz produiront ainsi un *do* à 100 Hz, soit l'octave inférieure. Bien plus, un *mi b* à 500Hz et un *sol* à 600Hz, c'est-à-dire accordés selon les proportions justes, produiront le même *do* à 100 Hz. La richesse de ce fond permet aux autres instruments de se mêler au mieux.

L'évolution orchestrale, sous l'influence de l'Occident, privilégie au contraire la clarté des voix; elle a conduit les musiciens et les facteurs à adapter à chaque tuyau un petit résonateur accordé qui renforce le médium au détriment de l'homogénéité des partiels. Toute fusion devient alors impossible.

Les différents modèles d'orgues à bouche

Le sheng *des temples bouddhiques*

Parmi les orgues à bouche circulaires à dix-sept tuyaux, seul celui utilisé dans les musiques bouddhiques du Nord a maintenu jusqu'à nos jours son intégrité fonctionnelle, où tous les tuyaux sont pourvus d'anches: à Pékin, dans la *Jingyue* du temple de la Floraison de la Sagesse (*Zhihua si*); à Xi'an, dans les ensembles de *Guyue*, où les sections peuvent en compter six à douze.

Le sheng *de Shanghai*

Le petit *sheng* de Shanghai à caisse en bois est en voie de disparition ; sa sonorité très fine s'accorde à merveille à la texture subtile du *Jiangnan sizhu*. Seuls treize des dix-sept tuyaux sont pourvus d'anches. Ce nombre restreint facilite grandement les doigtés et suffit pour jouer les tonalités requises par le genre.

Le fangsheng

Spécialité du Henan et du Shandong, l'orgue à bouche carré (*fangsheng*) et à caisse en bois possède deux rangées parallèles de sept tuyaux. Donné comme récent par certaines sources chinoises, il pourrait bien s'agir d'une survivance du *yu* de l'antiquité.

Le yu *de l'antiquité*

Les plus anciens orgues à bouche connus avaient la caisse faite d'une courge et de deux rangées de tuyaux parallèles. Celui de la tombe du marquis Yi de Zeng compte ainsi quatorze tuyaux, celui de la tombe de Ma Wang Tui vingt-deux. Les Miao, les Yao et d'autres peuples, jusqu'en Thaïlande, en Birmanie et au Laos, ont conservé de magnifiques ensembles d'orgues à bouche à rangées parallèles.

Le jeu idéal

Remarquable par la faculté qu'il a de «servir un tapis» sur lequel les autres instruments n'ont plus qu'à broder, jouant par là le rôle des cordes dans l'orchestre classique, des sections de cuivre chez Duke Ellington ou du synthétiseur dans la variété, le *sheng* est un instrument extrêmement exigeant, réclamant une maîtrise considérable du souffle, n'offrant que des doigtés «impossibles» tant ils paraissent peu logiques. Joué par des fonctionnaires dans les cours de l'antiquité, il n'a jamais valu de statut très élevé à ses servants. Complément idéal du soliste de flûte *dizi* ou de hautbois *suona*, il accompagne à merveille la voix dans *Kunqu*. La tradition coréenne le connaît aussi en duo avec la flûte verticale, tandis que l'époque Han nous le montre en compagnie de la cithare *qin*. Capable du meilleur soutien rythmique et harmonique, il peut aussi faire rêver par la délicatesse éthérée de son

timbre. Son art équivaut alors aux nuées de la peinture classique, entre ciel et terre, entre homme et paysage. Illusion évanescente, sans forme, il est la voix du Tao.

Le jeu moderne

> Le roi Xuan de Qi employait trois cents joueurs d'orgue à bouche *yu*. Nan Guo demanda au roi de pouvoir se joindre à eux contre une assiette de gruau de millet. A la mort de Xuan, le roi Wen monta sur le trône. Il voulut écouter les musiciens un par un. Nan Guo prit la fuite. A cela le roi s'aperçut qu'il était un mauvais musicien.[1]

Le joueur d'orgue à bouche, le visage caché derrière son instrument, n'a pas vocation d'artiste de premier plan. Hu Tianquan (né en 1934 dans le Shanxi), mon maître Xu Zhaoming ou Yan Haideng (né en 1930 dans le Shanxi) ont pourtant su forger un répertoire soliste et élever la technique à un niveau impressionnant. Parfaits lecteurs, maîtrisant toutes les tonalités, ils ont fait du *sheng* un instrument capable de susciter l'attention des compositeurs et auditeurs en quête de sonorités nouvelles.

LES FLUTES

Les flûtes font actuellement partie des instruments les plus populaires et les plus répandus en Chine. Flûtes traversière, verticale, horizontale à embouchure centrale, globulaire ou de Pan, presque tous les types sont représentés. Les modèles à conduit ou à bec ne se rencontrent en revanche que dans les sifflets accrochés aux queues des pigeons. La flûte est aussi un symbole érotique[2], ce qui explique pourquoi, quel que soit le contexte ou l'époque, seuls les hommes en jouent[3]. Exception notable, une peinture des Cinq Dynasties représente des courtisanes flûtistes[4].

1. Histoire racontée dans le chapitre premier «Dits des magasins internes» (*Neichu shuo*), du *Hanfeizi*, —IIIe siècle, citée d'après la section musicale du *Taiping yulan*, achevé en 983, juan 581, rééd. Zhonghua shuju, vol. 3, p. 2 622. L'expression proverbiale «jouer mal de l'orgue à bouche pour faire nombre» (*lan yu chong shu*) en découle.

2. Voir *Fleur en Fiole d'Or* (*Jin Ping Mei cihua*), *op. cit.*, notamment vol. 1, p. 197.

3. On rapprochera ce fait de la remarque d'André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Paris, La Haye, New York, Mouton, 1968, p. 244.

4. Reproduite dans le «Dictionnaire de la musique chinoise», *op. cit.*, hors-texte 21.

La flûte traversière *dizi*

La *dizi* est une traversière à six trous de jeu, en bambou. Elle comporte, quand elle est jouée senestre, de gauche à droite: l'embouchure; une ouverture occluse par une membrane *dimo*; six trous équidistants; deux ou quatre trous faisant office d'évent. La fonction de ces évents[1] est musicale et répond de manière originale à un problème d'impédance acoustique et de justesse: la perce idéale d'une flûte traversière devrait combiner cône et cylindre. Pour chaque son principal, ces trous permettent à la colonne d'air de s'établir sur une longueur vibrante proportionnelle.

L'invention de la membrane en mœlle de bambou *dimo*[2] pallie un autre problème acoustique: quiconque a joué de la flûte traversière Renaissance dans un ensemble sait que l'utilisation du registre grave de la ténor ou de la basse est interdite si l'on veut rester audible. Ce problème est élégamment résolu en Chine par l'adoption du mirliton, qui renforce les partiels du haut-médium. L'époque actuelle utilise un réglage différent de la tension de la membrane, en particulier en changeant l'orientation des fibres, de perpendiculaires au corps de l'instrument à parallèles, afin d'obtenir un son brillant, plus nasillard. Mais l'écoute des plus grands maîtres jouant dans des ensembles révèle sa véritable fonction, qui préserve toutes les subtilités des aigus les plus pianissimi.

Par l'écartement régulier de ses trous, la *dizi* sort du système orthodoxe du pentatonisme: le jeu ouvert (sans doigtés fourchus), largement pratiqué, donne une gamme heptaphonique à deux degrés médiants divisant la tierce mineure en parties égales: *ré-mi-fa* neutre-*sol-la-si* neutre-*do*. Cette gamme et ses transpositions forment le système *dise*, lié à la notation populaire *gongche*[3] L'étendue est de deux octaves et peut même aller au-delà.

Il existe différentes traversières suivant les genres et les régions, parmi lesquelles les modèles les plus répandus sont la

1. Chen Yang, «Livre de la musique» (*Yueshu*), 1104, en fait mention le premier.

2. Voir Yang Yinliu, «Recueil d'articles sur la musique» (*Yang Yinliu yinyue lunwen xuanji*), Shanghai, Renmin yinyue, 1986, pp. 206-212.

3. Voir Yang Yinliu, *ibid.*, pp. 134-139, 172-187, 188-203; Alan Trasher, «The transverse flute in traditional Chinese Music», *Asian Music* X. 1, 1978.

kundi, qui accompagne l'opéra du Jiangsu *Kunqu*, et dont la note la plus grave est a_3, la *bangdi*, répandue dans le Nord, sonne une quarte plus aiguë.

Les styles

Les techniques utilisées varient suivant le style, coulé et souple dans le Sud, brillant et rude dans le Nord, pour s'en tenir aux classifications des musiciens. Dans le Sud le jeu ne comporte pratiquement aucun coup de langue, les attaques étant réalisées par des appoggiatures supérieures; il est occasionnellement fait appel aux techniques du souffle continu à des fins expressives. Le Nord utilise par contre tout l'éventail des *Flatterzungen* et des demi-trous, des changements de registres et de timbres.

La *dizi* était, jusqu'au début du siècle, exclusivement utilisée dans les ensembles, du type *guchui* ou *chuida*, ou *sizhu*. Dans beaucoup de genres, elle est considérée comme l'instrument conducteur, celui également sur lequel les autres instruments s'accordent (ce qui pose certains problèmes aux joueurs d'orgue à bouche), d'une part parce qu'elle est très sonore, d'autre part parce qu'elle-même n'est pas réglable[1].

Dans la région de Shanghai, où fleurit le style du Sud, on considère que le prototype du jeu idéal est l'accompagnement de l'opéra classique *Kunqu*.

Dans le Nord, la formation classique est *dizi*, orgue à bouche et claves.

Dans les années 1950, en raison d'une volonté politique[2] de rééquilibrer la musique populaire au détriment de la tradition savante, et avec le développement des concerts, de la radio puis du disque, apparaît un style en solo avec des interprètes vedettes, comme Feng Zicun (né en 1904 dans le Hebei), Liu Guanyue (né en 1918 dans le Hebei), Lu Chunling[3] (né en 1921 à Shanghai), Zhao Songting (né en 1924 dans le Zhejiang); ils utilisent fréquemment des formes concertantes, inspirées de l'Occident, met-

1. Les modèles mis au point par les professionnels sont en revanche en deux parties coulissantes.

2. Voir Frederic Lau, «The development of solo *dizi* style and repertory in the People's Republic of China», 33rd Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology, Tempe, Arizona, 21 oct. 1988.

3. Disque *Chine / musique classique*, Ocora C 559039.

tant en valeur leur virtuosité, il est vrai impressionante. Une nouvelle génération succède actuellement aux grands maîtres; citons Zhan Yongming[1] (né en 1957 à Hangzhou), Zhang Weiliang (né en 1957 à Suzhou) et Yu Xunfa (né en 1946 à Shanghai). Ces musiciens utilisent désormais toute une série d'instruments dans des tonalités variées et ont sacrifié l'accord traditionnel au profit du tempérament égal.

La flûte verticale *xiao*

La *xiao* ou *dongxiao* est une flûte en bambou dont l'extrémité supérieure est obturée en partie par un nœud; une encoche arrondie sert de brise-vent. Le nom même de *dongxiao* indique à l'origine une flûte de Pan aux extrémités inférieures ouvertes, en opposition avec la *dixiao* bouchée. Elle comporte comme la *dizi* des évents dans sa partie inférieure et six trous de jeu, donnant le même type d'échelle. En *ré* dans les ensembles *Jiangnan sizhu* de Shanghai, elle répond à la *dizi* en *la*. Le modèle utilisé pour le duo *qin-xiao* est en *do* ou en *fa* et d'une perce encore plus étroite.

La *xiao* étant essentiellement un instrument du Sud, son jeu en porte les caractéristiques de fluidité et de douceur.

Les genres

Beaucoup moins sonore que la *dizi*, la *xiao* est le seul instrument (avec la voix) à appartenir à la fois au répertoire savant et aux musiques populaires.

Dans les musiques d'ensemble, elle est le complément idéal de la *dizi* et elle prend parfois le premier rôle en l'absence de celle-ci, notamment dans les ensembles *sizhu* de Shanghai et Canton.

Dans la musique des lettrés, elle est le substitut de la voix qui accompagne la cithare *qin*. Jamais le concept chinois d'harmonie (*he*) n'a été aussi approprié qu'ici.

La *xiao* n'a développé que récemment un répertoire soliste, resté assez confidentiel. Les grands maîtres en sont Sun Yude[2] (Shanghai, 1904-1981) et Chen Zhong (né en 1919 à Shanghai),

1. Disque *Chine / musique classique vivante*, Ocora C 559049.
2. Disque *Chine / musique classique*, Ocora C 559039.

qui excellent dans les deux genres. La jeune génération est plus versatile puisque les joueurs jouent également de la traversière, et seul Dai Shuhong, de Shanghai, atteint la perfection, au prix d'une spécialisation qui l'éloigne des feux de la notoriété.

La flûte verticale *dongxiao*

Autre flûte verticale à encoche, la *dongxiao* ne subsiste que dans le Sud, spécialement dans le *Nanyin* du Fujian et de Taiwan. Jamais soliste, son jeu n'a pas produit de vedettes. Elle porte aussi le nom de «un pied huit» (*chiba*, en japonais *shakuhachi*), soit 57,6 cm, sa longueur théorique. Développée à l'époque Tang, elle a été alors introduite au Japon.

Extérieurement, elle est plus massive que la *xiao* de Shanghai. Aux cinq trous postérieurs et à celui antérieur s'ajoutent éventuellement des évents, percés à l'extrémité inférieure de l'instrument. Les musiciens attachent, plus encore qu'ailleurs, une grande importance au nombre de nœuds du bambou, idéalement neuf. L'extrémité supérieure est totalement ouverte, l'intérieur souvent laqué de rouge. La plus grande différence avec le *shakuhachi* ne réside pas tant dans son prix (cent fois moins élevé) que dans le nombre de trous (six au lieu de cinq) et leur écartement. Surtout, l'orientation vers l'intérieur du biseau sur lequel se brise le souffle interdit la réalisation des importantes variations de hauteurs sur un même doigté, les *meri-kari*, si typiques du jeu du *shakuhachi*[1]. En revanche les deux instruments présentent la particularité d'une perce allant en se rétrécissant jusqu'à l'extrémité inférieure.

La note fondamentale de la *dongxiao* est le d_3. Son type d'échelle ne diffère pas de celui des autres flûtes, avec degrés complémentaires neutres. Sa sonorité, homogène du grave à l'aigu, est celle même du souffle modulé ; elle chante à l'instar de la voix. Les attaques, douces, réclament une grande variété d'ornementations.

1. Voir Henri Lecomte, «Le *shakuhachi*, un sacré bambou!», *Trad. Magazine* n° 4, mai/juin 1989, pp. 19-21. Le musée Shôsôin conserve plusieurs exemplaires, donnés par les Tang à la cour japonaise. Ils ont cinq trous antérieurs, et déjà l'encoche vers l'extérieur. Voir Liu Dongsheng, Hu Zhuanfan, Hu Yanjiu, *op. cit.*, ill. 65, p. 103.

Les flûtes historiques et légendaires

De par la résistance de leur matériau à l'usure du temps, les sifflets et flûtes en os et en terre cuite sont les plus anciens instruments dont nous possédions des exemplaires. On trouve ainsi des instruments du néolithique, parmi lesquels plus de cent cinquante sifflets, mesurant de 4 à 12 cm, ainsi que des ocarinas, exhumés dans le Zhejiang et datant d'environ sept mille ans.

Les inscriptions sur os et écailles de tortue révèlent l'existence de divers types de flûtes[1] : globulaires (*xun*), verticales (*yan*), multicalames (*yue*). Les fouilles récentes de tombes datées des Royaumes combattants jusqu'aux Han ont mis au jour des flûtes de Pan, des tuyaux régulateurs et des flûtes traversières. Le contexte archéologique, l'iconographie et la paléographie montrent les flûtes de l'antiquité chinoise jouant dans les ensembles rituels et somptuaires en compagnie de carillons de cloches et de phonolithes, de tambours et de cithares.

Rappelons que les traductions classiques de Maurice Courant ou du père Séraphin Couvreur reprennent les définitions du prince Zhu Zaiyu (1536-1610) et les illustrations des encyclopédies Qing[2], qui suivent parfois elles-mêmes les présentations des dictionnaires du début de notre ère. On ne se fiera pas à ces définitions, qui distinguent telle flûte de telle autre par leur nombre de trous.

Les sources littéraires, au premier rang desquelles le « Canon des poèmes » (*Shijing*) fournissent le nom des flûtes *xun, chi, xiao* et *yan*.

La flûte globulaire xun

Le *xun* est une flûte globulaire, ou si l'on préfère un ocarina. Le col, arrondi, ne comporte aucun sifflet ; on souffle sur l'arête comme on fait siffler une bouteille. Il a fallu les travaux d'Emile Leipp et Tran Van Khê[3] pour qu'on comprenne qu'il s'agit tout simplement d'un résonateur de Helmholtz accordable. Le maté-

1. Voir Tang Kin-woon, « Shang musical instruments », *Asian Music*, XV.1, 1982, pp. 103-184.
2. Voir par exemple le *Gu jin tu shu jicheng*, 1720.
3. Tran Van Khê, « Quelques instruments traditionnels chinois », *Bulletin du Groupe d'acoustique musicale*, n° 44, Paris, 1969, pp. 22-26.

riau, argile ou terre cuite, lui vaut de figurer parmi les plus anciens instruments retrouvés dans le sol chinois. Le premier modèle, daté de 6700 ans, n'a qu'un trou. Un lent développement a conduit à l'ocarina à cinq trous de la fin des Shang, puis à celui à sept trous[1].

La grande liberté des hauteurs pour un doigté donné en fait un instrument difficile à jouer en même temps que très souple. Son étendue dépasse rarement l'octave, et il n'a qu'un registre (on ne peut pas le faire octavier). Le son doux, au fondamental riche, en fait véritablement la voix du vent. Son timbre plaintif convient à merveille aux ballades lentes.

Incapable de jouer en orchestre du fait de la faiblesse de son intensité, il n'a subsisté que dans la musique confucéenne. Depuis les années 1930, quelques musiciens de la région de Shanghai, au premier rang desquels Chen Zhong, s'emploient à le relancer, améliorant sa justesse et son ambitus, développant, adoptant ou créant un répertoire. Obligatoire dans les orchestres de musique pseudo-antique, il se subsitue également à la *xiao* dans l'accompagnement de la cithare *qin*.

La flûte transversale chi

Le *chi* est une flûte transversale à embouchure centrale. Le nombre de trous varie, la tradition en ayant d'abord retenu trois de chaque côté. Les poèmes 199 «*Heren qi*» et 254 «*Ban*» compris respectivement dans les catégories *Xiaoya* et *Daya* du «Canon des poèmes» (*Shijing*) le mettent en parallèle de l'ocarina *xun*. Le commentaire des Mao au même livre le donne comme étant en bambou, avec un trou supérieur et insufflé transversalement (*hengchui*)[2]. Une flûte de bambou retrouvée dans la tombe du marquis Yi de Zeng (vers — 433) correspond vraisemblablement à ce nom.

Le *chi* conservé dans les musiques des rituels confucéens de

1. Huang Xiangpeng, «Questions d'histoire sur le développement de l'acoustique et de la musique de l'âge de pierre à l'âge de bronze» (*Xinshiqi he qingtong shitai de yizhi de yinxiang zike yu woguo yinjie fada shi wenti*), *Yinyue lun cong* 1, Pékin, mai 1978, pp. 184-206. Lu Chi, «La période de formation du pentatonique d'après quelques *xun* de la période clanique primitive jusqu'à la dynastie Shang», *Wenwu*, 1, 1978, pp. 54-61.

2. Voir les commentaires de Niu Longfei, *op. cit.*, pp. 331-359.

Chine et de Corée a gardé de son origine les extrémités bouchées et une embouchure décalée de quatre-vingt-dix degrés par rapport à l'axe des trous. On dit que le musicien cachait ses doigts à la vue de l'empereur en plaçant ses mains côte à côte vers soi.

La flûte de Pan xiao

> Long Yu jouait de l'orgue à bouche et ne trouvait pas de partenaire jusqu'à ce qu'elle rencontre Xiao Shi qui jouait si bien de la *xiao* qu'il faisait venir les phénix. A leur mariage, ils jouèrent avec un tel ensemble qu'un couple de phénix apparut et les emporta.[1]

La *xiao* des textes anciens est une flûte de Pan ; les modernes l'appellent *paixiao* pour la distinguer de la flûte verticale. La forme la plus ancienne, en radeau, aligne dans un même plan vertical des tuyaux de longueur croissante, en nombre variable, souvent treize, comme dans le magnifique exemplaire laqué de la tombe du marquis Yi de Zeng. Encore très présente dans les musiques des Tang, en particulier à Dunhuang, elle a totalement disparu après les Song. Le modèle conservé dans les temples de Confucius est en radeau également, mais les seize tuyaux sont rangés en taille décroissante puis croissante en deux ailes. Les diamètres des tuyaux sont égaux.

Reconstituée dans les années 1980 pour les besoins des spectacles antiques, la flûte de Pan est souvent un instrument d'illusionniste, puisqu'un conduit, semblable à celui qu'on trouve en Occident sur les jouets, en facilite et en limite le jeu.

La flûte verticale yan

Le caractère *yan* de l'épigraphie, écrit avec un tuyau surmonté d'une bouche, représente une flûte verticale avant de désigner la parole. Dans les textes de l'antiquité, cette flûte ne s'appelle plus *yan* et pas encore *xiao*, mais *guan* (tuyau, qui désigne maintenant le hautbois à perce cylindrique *guanzi* ou *bili*), puis *di*, alors que la traversière du Fujian actuel s'appelle *pinxiao*.

La flûte de jade

Le terme «*yudi*», courant dans la poésie des Tang, est surtout une métaphore. Cependant, des tuyaux régulateurs

1. Voir Max Kaltenmark, *op. cit.*, pp. 125-127.

furent fabriqués en jade, comme il y en eut en bronze ou en bambou, de même qu'il a effectivement existé des flûtes traversières en jade

La flûte-dragon

La flûte traversière *longdi*, aux extrémités recourbées et décorées, était jouée par les bateleurs Ming aussi bien qu'à la cour impériale des Qing.

La fleur de prunus

La fleur de prunus (*meihua*) est l'emblème chinois de la beauté et de la délicatesse; c'est aussi un des noms de la flûte traversière. Une des plus célèbres compositions pour cithare *qin*, intitulée «Trois variations sur la fleur de prunus» (*Meihua san nong*), est supposée avoir pour origine un air de flûte *dizi* créé par le général Huan Yi des Jin orientaux (IV^e^ siècle). Mais la traversière n'a pas l'exclusivité de ce surnom, qu'elle partage avec le hautbois *suona*.

Les partitions

Il existe au Japon un recueil, les «Partitions pour flûte de Hakuga» (*Hakuga no fuefu*), compilé en 966[1]. Plus ancienne, une table des doigtés figure dans un recueil consacré à l'étude du sanskrit par un moine japonais de retour de Chine[2]. Il faut attendre la fin du XVIII^e^ siècle pour trouver en Chine une partition pour *xiao*[3]. Un recueil de *qin* avec *xiao* a été publié en 1820[4]. Beaucoup de recueils parurent dans les années 1920. Mais il ne faut pas perdre de vue que toutes les partitions en notation *gongche* sont jouables sur les flûtes et que, d'autre part, la transmission se fait encore principalement par manuscrits.

LES HAUTBOIS

L'antiquité chinoise ne connaît ni anche simple, ni anche double. Il faut attendre les années 1930 pour voir apparaître des

1. Voir Jonathan Condit, *op. cit.*
2. Annen, *op. cit.*
3. Ren Zhaolin, *Xiaopu*, 1789.
4. «Partitions combinées de *qin* et *xiao*» (*Qinxiao hepu*), dans *Qinpu zhisheng*, vol. 3, 1820.

instruments du type clarinette, comme le «tuyau capital» (*touguan*) joué dans les musiques de gongs et tambours *Luogu* du Zhejiang[1]: un tube de bambou muni d'une anche (en laiton... ou en film polyester) attachée par un lien (cuivre, ficelle, caoutchouc) à un bec, simple biseau taillé. Le *hulusi*, équivalent chinois du *tubri* des charmeurs de serpent de l'Inde, renferme dans la calebasse, non pas une anche battante, mais une anche libre. Les hautbois tiennent dans les ensembles de percussions la place qu'occupent les cuivres dans nos fanfares, même si la Chine a également connu les trompes.

Le *suona*

> C'est une sorte de bugle à pavillon de cuivre, dont le son chargé d'harmoniques a un éclat incroyable et un mordant terrible. C'est comme un cri d'âne, comme une vocifération dans le désert, une fanfare vers le soleil, une clameur éructée d'un cartilage d'éléphant![2]

Le *suona* est un haubois conique à pavillon. L'anche «double» est en fait un tube de roseau aplati. Instrument des fêtes comme son cousin persan de qui il tire son nom (*surnay*, «roseau des fêtes»), il est tantôt brillant et puissant, tantôt doux comme un cor anglais, toujours d'une souplesse et d'une chaleur impressionnantes. Il s'associe tout particulièrement à l'orgue à bouche (*sheng*) et aux percussions dans les ensembles de percussions et vents *guchui* des provinces du Nord (Shandong, Hebei, Shanxi, Henan, Anhui, Jilin et Liaoning) et *chuida* des provinces du Sud (Zhejiang, Jiangsu, Guangdong). Mais le hautbois peut aussi rivaliser de délicatesse avec la flûte pour accompagner le chant, à la grande stupéfaction des musiciens de Shanghai entendant pour la première fois de leur vie le subtil *aizi* utilisé dans la formation *xia siguan* du *Nanyin* du Fujian.

La taille varie selon les régions et les répertoires: de 25 cm pour l'instrument le plus répandu dans le Nord, celui qui a fait carrière de soliste, à 60 cm à Shanghai. Exigeant une grande puissance de souffle ou même la maîtrise de la respiration circulaire, le hautbois est souvent joué exclusivement dans son

1. Un exemplaire fait maintenant partie de la collection du Musée de l'Homme, Paris.
2. Paul Claudel, «Théâtre», *op. cit.*, pp. 45-46.

registre grave (a_3-b_4), les envolées dans les aigus (jusqu'au b_5) demeurant réservées aux prestations des solistes de concert. Les huit trous déterminent une échelle qui ne doit rien au pentatonisme, caractérisée par une division de la tierce mineure en deux intervalles de trois quarts de ton, donnant un *fa* et un *si* médiants (ou «neutre»). Le musicien est libre de moduler chaque note avec les lèvres, indépendamment du doigté. Roulements de langue ou de gorge et attaques de langue, qui vont jusqu'au détaché piqué «imitant le luth *sanxian*», complètent les possibilités musicales et expressives.

Les joueurs de *suona*, fréquemment par paires, maintiennent une tradition particulière, celle des musiciens semi-amateurs jouant lors des fêtes rituelles et des mariages. Leur présence n'implique pas forcément une rémunération en argent, mais plutôt en nature, et correspond plus à la reconnaissance d'une compétence particulière qu'à l'exercice d'une profession. Souvent issus d'une famille de musiciens, ils apprennent «de routine», en jouant.

Les plus célèbres professionnels sont tous originaires du Nord: Zhao Chunting (1910-1984) vient du Hebei, Zhao Chunfeng (né en 1912) et Ren Tongyang (né en 1927) du Shandong. Ils ont appris à jouer de multiples instruments avant d'intégrer orchestres ou conservatoires, à Pékin ou à Shanghai.

L'histoire du *suona* ne présente guère de mystère, son organologie et son nom attestant son origine arabo-persane, confirmée par l'iconographie. Elle pose cependant un problème particulier, celui de la définition géographique de la Chine: le hautbois à pavillon apparaît en effet pour la première fois sur une peinture murale des grottes de Kizil près de Kuchâ, en Asie centrale, datée des Jin (265-420)[1]. Si cette localité fait bien aujourd'hui partie du Xinjiang, territoire de l'empire continental chinois, elle était à l'époque loin d'être chinoise tant sur le plan ethnique que politique ou culturel, ce qui ne signifie pas que les relations ne furent pas nombreuses. Sous les Wei du nord (386-534), on retrouve le hautbois à pavillon sur une peinture murale des grottes de Yungang. Il ne commence véritablement à s'impo-

1. Voir Liu Dongsheng, Yuan Quanyou, «Guide illustré de l'histoire de la musique chinoise» (*Zhongguo yinyue shi tujian*), *op. cit.*, ill. II.76, p. 56.

ser en Chine que sous les Ming; appelé *laba suona*[1], *suonai* ou *suernai*, il a alors l'honneur des dictionnaires et encyclopédies, qui le décrivent comme un instrument militaire, répandu dans le peuple, au corps de bois et aux extrémités de bronze[2]. Sous les Qing, il fait partie de la section des Hui (musulmans) de la musique de cour. Il porte également les noms de «flûte de mer» (*haidi*) ou de «fleur de prunus» (*meihua*).

Le *guanzi*

Instrument au timbre rare, mystérieux, au corps de bois précieux, à la technique redoutablement exigeante, le *guanzi* demeure ignoré du grand public.

Ce type de hautbois à corps cylindrique est beaucoup moins répandu dans le monde que son cousin conique. Il est au hautbois courant ce que la clarinette est au saxophone, puisque, de par sa perce, il n'octavie pas quand on souffle plus fort, mais il «quintoie» (il produit en fait la treizième), et a donc un timbre où la quinte est très présente. On le retrouve de la Turquie (le *mey*) à la Corée (le *p'iri*) en passant par l'Arménie (le *doudouk*) et le Kurdistan (le *balaban*)[3]. Le seul instrument occidental de ce type (anche double sur perce cylindrique) fut le cromorne de la Renaissance.

L'instrument

La facture du *guanzi* tranche avec celle de la plupart des instruments: taillé dans un morceau de bois dur (*hongmu*) de très belle apparence et cerclé de métal, l'objet est parfaitement insolite dans le contexte contemporain.

Huit trous sont percés pour les doigts, dont un postérieur. On n'utilise que rarement les doigtés ouverts, et on ne joue jamais une gamme ou un trait en débouchant successivement les trous. La liberté des hauteurs du *guanzi* le distingue de tous les instruments à vent, puisqu'un même doigté permet des variations d'une

1. Wang Pan, «Le Bureau de la musique de maître Wang Xilou» (*Wang Xilou xiansheng yuefu*).
2. Wang Qi, *op. cit.*, juan 3, f. 43a.
3. Voir Jean Jenkins et Poul Rovsing Olsen, *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, Londres, World of Islam Festival, 1976, ill. M11 et M12.

tierce, sinon plus. On peut ainsi varier le timbre (la même hauteur sonnera différemment jouée sur des doigtés différents) et créer des effets ornementaux (glissandos). Nombre de pièces en tirent partie pour moduler au sens occidental du terme, c'est-à-dire pour passer d'une échelle à une autre (par exemple, *do* devient *si*, *mi* devient *fa*).

La musique

Le *guanzi* demeure étroitement associé aux musiques paraliturgiques, musiques taoïstes du Sichuan, du Guangdong ou de Shanghai, musiques bouddhiques du Wutai shan ou de Tianjin. Le répertoire soliste en porte des traces évidentes. «Doré comme la feuille de saule» (*Liu ye jin*) constitue une des pièces les plus fameuses, grâce à la version enregistrée par Yin Erwen sous le titre de «Vert comme la feuille de saule» (*Liu ye qing*). Les anthologies contemporaines ou les manuels la citent régulièrement parmi les deux pièces pour *guanzi* les plus célèbres. Le père Joseph-Marie Amiot a recueilli une version ancienne dans un manuscrit inédit[1], où il la décrit comme «un des plus beaux airs». L'analyse musicale montre d'une part l'identité de la version ancienne et de l'air homonyme intégré dans la «Suite du ciel pur» (*Qing tian tao*) faisant partie du répertoire paraliturgique du Wutai shan, d'autre part que la pièce moderne[2] est la combinaison de deux airs, «Oiseaux au milieu de la forêt» (*Yinzhong niao*) et «Vert comme la feuille de saule», lequel n'est qu'une variante des précédents.

Une dernière preuve de l'importance de la religion dans le répertoire du *guanzi* est apportée par l'écoute[3] de la «Strophe pour parcourir l'aire sacrée» (*Xing dao chang*) jouée par Li Jingwen. Né en 1922 dans le Shandong, moine bouddhiste à sept ans, celui-ci se joignit à dix-huit ans au temple de Tianjin, avant de quitter le froc en 1949. Son interprétation lumineuse, émouvante,

1. Joseph-Marie Amiot, *De la musique moderne des Chinois*, écrit entre 1755 et 1780, p. 139, B. N., Paris.

2. Voir Li Minxiong, «Appréciation des pièces instrumentales traditionnelles» (*Chuantong minzu qiyue qu xinchang*), Pékin, 1985, pp. 9-12.

3. Cassette YAF-6 «Musique bouddhique de Tianjin» (*Tiangu fanyin*), dans «Encyclopédie audiovisuelle de la Chine. Musique. Musique religieuse. Musique bouddhique chinoise», Shanghai, 1989.

souple, riche de mille couleurs, fait de cette musique un des sommets de l'art chinois. Malgré tout le talent d'un Hu Zhihou, nul professionnel n'a atteint une telle beauté.

Nom

L'appellation première *bili* (japonais *hichiriki*, coréen *p'iri*), dont les différentes graphies montrent qu'il s'agit d'une transcription, a disparu au profit du terme «*guan*», qui désignait dans l'antiquité une flûte verticale. Les joueurs de *guanzi* du Nord interrogés considèrent «*bili*» comme le nom de l'instrument de bambou du Fujian, ou de Corée, en tout cas d'une autre région.

Histoire

Le hautbois cylindrique apparaît vers le IIIe siècle sur une peinture murale du Xinjiang, puis à Dunhuang. Si son introduction depuis l'Asie centrale ne fait aucun doute, l'hypothèse de son origine grecque et de son importation par l'expédition d'Alexandre n'a jamais été prouvée. L'aventure de cet instrument exotique intégré aux musiques de l'empire sous les Sui et les Tang, primordial dans le *Gagaku* japonais, contredit la théorie selon laquelle la musique de cour ne conserverait que les instruments purement chinois.

LES EMBOUCHURES

> Et soudain un cri lugubre nous atterre! Car le gardien de l'enclos, au pied d'une de ces portes qui encadrent la campagne du dessin d'une lettre redressée, sonne de la longue trompette chinoise, et l'on voit le tuyau de cuivre mince frémir sous l'effort du souffle qui l'emplit. Rauque et sourd s'il incline le pavillon vers la terre, et strident s'il le lève, sans inflexion et sans cadence, le bruit avec un morne éclat finit dans le battement d'une quarte affreuse: *do-fa! do-fa!*[1]

Les trompes

Il semble que le jeu des trompes n'a jamais atteint, sans parler de virtuosité, une technique quelconque, ni un timbre, puissant ou profond comme celui des trompes tibétaines, qui

1. Paul Claudel, «Halte sur le canal», *op. cit.*, pp. 90-91.

puisse compenser son absence. Totalement exclues des musiques professionnelles, les embouchures se limitent à quelques interventions dans les théâtres de tréteaux et dans les temples, et je n'ai pu constater leur présence dans les genres supposés les inclure encore : gongs et tambours de l'est du Zhejiang (*Zhedong luogu*) et du sud du Jiangsu (*Shifan luogu*). Des cornes (*jiao*) d'animal ou des trompes courbes, en usage sous les Han dans les premières formations de percussions et vents (*guchui*), précédèrent les trompes droites en bronze (*changjian ou haojian*), qui apparaissent sous les Ming, peut-être sous l'influence des trompes (*nâfir*) de l'Islam[1]. Toutes furent essentiellement d'usage militaire.

La conque

Tout autre est la conque (*bei* ou *hailuo*) qui indique le début des rituels taoïstes. Apparue aux Ve-VIe siècles, elle proviendrait des barbares du Sud, si l'on en croit le « Chapitre de la musique du Livre ancien des Tang » (*Jiu Tang shu. Yinyue zhi*), compilé par Liu Xu vers 930. En Inde, la conque (*çankha*) est « un instrument de caractère magique dont on se sert pour éveiller la divinité ou attirer son attention »[2]. Des premières mentions chinoises jusqu'à nos jours, c'est un instrument liturgique, qualifié de brahmanique (*fanbei*) ou de « conque de la loi » (*faluo*). Elle accompagnait les tambours et faisait même partie sous les Tang des sections d'Asie centrale et d'Inde des musiques de cour.

LES CITHARES

L'organologie définit la cithare comme un instrument sans manche, aux cordes tendues sur toute (ou presque) la longueur de la caisse. L'épinette des Vosges, le piano sont des cithares, contrairement aux harpes, aux luths et aux lyres. En Inde du Nord, le luth *sitar* et la cithare *viña* coexistent La Chine connaît les cithares à cordes frappées (*yangqin, se*), frottées (*yazheng*) et surtout pincées (*qin, se, zhu, zheng*), à chevalets fixes (*yangqin, zhu*), à chevalets mobiles (*se, zheng, yazheng*), à touche lisse

1. Voir Jean Jenkins et Poul Rovsing Olsen, *op. cit.*, ill. K12.
2. Louis Renou et Jean Filliozat, *L'Inde classique, manuel des études indiennes*, t. I, Paris, Adrien Maisonneuve, 1953, p. 571.

(*qin*), à frettes, à caisse plate (*yangqin, se*), à caisse bombée (*qin, zheng, yazheng*), tubulaire (*zhu*). Tran Van Khê[1] a pu définir l'aire culturelle d'influence chinoise par la présence de la cithare à chevalets mobiles (*zheng* chinois, *koto* japonais, *kayageum* coréen, *dàn tranh* vietnamien, *jatag* mongol). Quant au *qin*, sa forme et ses modes de jeu n'ont pas d'équivalent dans le monde.

Pour Zheng Ruzhong, *qin* et *zheng* se reconnaissent sur les peintures anciennes à la forme de l'instrument: rectangulaire pour le *zheng*, arrondi à l'extrémité à la droite du joueur pour le *qin*[2]. On préférera distinguer le *qin* des autres cithares par l'union de trois modes de jeu: *san* (dispersé), *fan* (flottant), *an* (pressé), respectivement corde à vide, harmonique et jeu stoppé.

La cithare *qin*

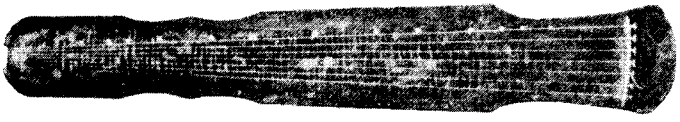
Attribut des lettrés, au même titre que les échecs[3], la calligraphie et la peinture (la fameuse locution *qin qi shu hua*), le *qin* est le plus étudié des instruments chinois, tant en Chine qu'à l'étranger. Beaucoup de travaux de qualité lui ont été consacrés, et il fait l'objet de l'attention spécifique de quelques-uns des meilleurs spécialistes en sinomusicologie[4]. Sa place, au centre de la culture lettrée, a pu occulter sa caractéristique essentielle: son extrême musicalité.

1. Tran Van Khê, «Pour une histoire universelle de la musique», *Tran Van Khê et le Viet Nam, Revue musicale* nos 402-403-404, Paris, 1987, p. 120.

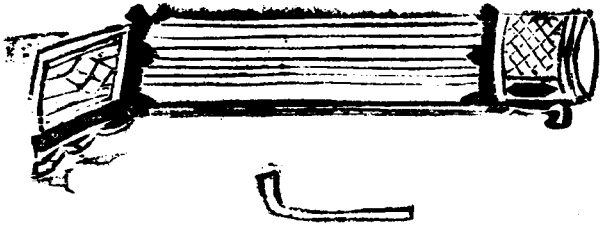
2. Voir particulièrement la peinture murale de la grotte 220, reproduite dans «Anthologie des beaux-arts de Chine» (*Zhongguo meishu quan ji*), vol. 15 «Peintures murales de Dunhuang» (*Dunhuang bihua*), ill. 15. Cette peinture murale est datée de 642. Voir aussi Zhuang Zhuang, «La Musique dans les grottes de Dunhuang» (*Dunhuang shiku yinyue*), Lanzhou, 1984, ill. 29.

3. Il s'agit bien sûr des échecs d'enfermement (*weiqi*), plus connus en France sous leur nom japonais de jeu de *go*.

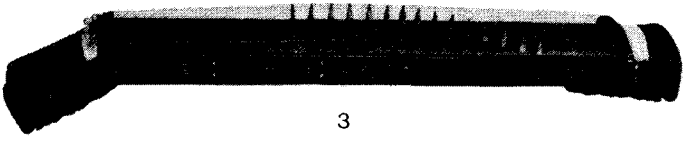
4. Robert Hans van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute*, Tokyo, Sophia University, 1968. Liang Ming-yueh, *The Chinese Ch'in*, San Francisco Music Conservatory, 1972. Frederic Liebermann, *Wang Pin-lu* 1867-1921. *A Chinese Zither Tutor, The Mei'an ch'in pu*, Seattle & Londres, 1983. Manfred Dahmer, *Qin. Die klassische chinesische Griffbrettzither und ihre Musik im Geschichte, Geschichten und Gedichten*, Frankfurt am Main, 1985. Georges Goormaghtigh, *op. cit.*



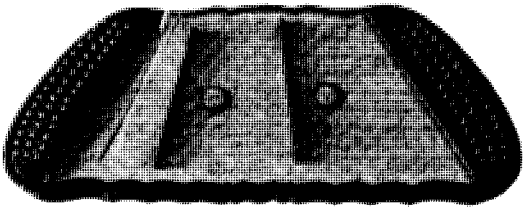
1



2



3



4

5

1. Cithare *qin*. 2. Cithare *yazheng*, d'après Chen Yang, « Livre de la musique » (*Yueshu*), 1101. 3. Cithare *zheng*. 4. Cithare *yangqin*. 5. Harpe *konghou*, d'après *Xinxi guyue tu*, XII^e^ siècle.

Organologie

Le *qin* est une cithare[1] à la caisse constituée de deux planches de bois: *Wutong* (*firminia platanifolia, sterculia platanifolio* ou *éléococca*) ou *paotong* (*paulownia imperialis*) pour le dessus bombé; *zi* (*catalpa kæmpferi* ou *catalpa ovata*) pour le dessous plat et percé de deux évents, l'un rectangulaire et l'autre rond. Instrument portatif, le *qin* se jouait d'abord sur les genoux, comme le montre une figurine de terre cuite du musée de Chengdu, datée des Han de l'Est (25-220); afin d'augmenter les possibilités de jeu, on le posa sur une table. Sa longueur totale a progressivement augmenté, passant de 90 à 130 cm.

Les cordes sont au nombre de sept, les graves à l'extérieur, les aiguës côté instrumentiste; attachées à gauche à deux pieds fichés dans le dessous de l'instrument, elles passent au-dessus d'un chevalet fixe de 10 à 13 mm de haut, et traversent le bois; des chevilles individuelles servent, par rotation, au réglage fin de la tension. Les cordes sont traditionnellement en soie, et constituées de torsades de brins en nombre décroissant, du grave à l'aigu, suivant une progression par proportions[2]: $108 = 6 \times 9 \times 2$; $96 = 6 \times 8 \times 2$; $81 = 9 \times 9$; $72 = 8 \times 9$; $63 = 7 \times 9$; $54 = 6 \times 9$; $48 = 6 \times 8$:

numéro de corde	1	2	3	4	5	6	7
nombre de fils	108	96	81	72	63	54	48
hauteurs absolues[3]	C	D	F	G	A	c	d
notes relatives	*sol*	*la*	*do*	*ré*	*mi*	*sol*	*la*

L'accord de l'instrument est variable, mais s'est stabilisé autour de la position C D F G A c d qui sert à définir les autres accords grâce à des indications, en tête des partitions, comme «abaisser la deuxième corde» (*manshang*).

Depuis les années 1950, des cordes de métal et de nylon, monofilaires pour les aiguës, filées pour les graves, se sont substituées aux cordes de soie, plus belles, plus chaleureuses, plus

1. Trop de traductions l'appellent «luth» ou «guitare», ou même «lyre» ou «harpe».

2. Voir François Picard, «*De l'accord de quelques carillons de cloches et de pierres de la Chine Ancienne*», *op. cit.*

3. Relativement à une valeur absolue généralement constatée de *do* = F, étrangère à la notion de hauteur-étalon.

sensibles, encore empreintes d'une intense charge émotionnelle et symbolique. Certaines des qualités requises par les professionnels, comme la justesse, la stabilité, la vitesse d'établissement du régime vibratoire périodique, la pureté des harmoniques, ont fait préférer le matériau synthétique, plus sonore. Certains reprochent aux nouveaux matériaux une «perte irrémédiable en qualité du timbre»[1]. Des recherches acoustiques et technologiques permettraient sans doute la mise au point d'une corde idéale, ou pour le moins un meilleur compromis.

La surface supérieure, servant de touche, est enduite de laque mêlée de particules métalliques. Treize points d'ivoire ou de nacre (les *hui*) sont les seuls repères visuels pour le jeu ; ils sont situés le long de la corde extérieure, face aux divisions harmoniques. La plus ancienne mention connue de ces points figure dans les «Annales des Han» (*Hanshu*) de Ban Gu. Le caractère «*hui*» ne désigne de façon certaine les points de division harmonique que dans «l'Essai poétique sur le *qin*» (*Qinfu*) de Ji Kang (223-262)[2]. Au Japon, deux systèmes de douze divisions, l'ancien et le nouveau, pouvaient diviser le *qin* à une corde[3] ; en Corée, on peut encore voir un *keum* à quatorze points de division[4].

Jeu en harmoniques et points de division

La division d'une corde en faisceaux vibrants multiplie la fréquence par le nombre de fragments délimités. Une corde vibrant à vide à la fréquence fondamentale de 100 Hz émettra ainsi des vibrations aux fréquences 200 Hz, 300 Hz, 400 Hz, 500 Hz, 600 Hz et 800 Hz, correspondant, pour une fondamentale en do_1, aux notes do_2, sol_2, do_3, mi_3, sol_3 et do_4 (la division en 7

1. Georges Goormaghtigh, *op. cit.*, p. 11.
2. Voir la longue polémique entre spécialistes: Zheng Zukang, «Le caractère «hui» et la marque *hui*» (*«Hui» zi yu huiwei), Zhongyang yinyue xueyuan xuebao*, 4, 1978. Rao Zongyi, «A propos des marques du *qin*, en réponse à une lettre du professeur Ma Shunzi» (*Da qinhui-Hui Ma Shunzi jiaoshou shu), Zhongguo yinyue xue*, 3, 1987, pp. 4-7. Zheng Zukang, «Encore à propos du caractère «hui» et de la marque *hui*» (*Zai tan «Hui» zi yu huiwei), Zhongguo yinyue xue*, 3, 1988, pp. 13-16. Feng Jiexuan, «A propos des *hui*» (*Shuo hui*), *Zhongguo yinyue xue*, 4, 1988, pp. 74-92.
3. «Instruments de musique du Japon» (*Nihon no gakki*), p. 65.
4. Chang Sa-hun, éd., «*Dictionnary of Korean Music*» (en coréen), Seoul, 1984, p. 312; pl. II, entre les pages 744 et 745.

produisant un *si* b_3 n'est pas utilisée au *qin*, cette note ne faisant pas partie du pentatonique).

On numérote les treize points, conventionnellement, en partant de la droite du joueur. La longueur totale est divisée en deux (point 7), quatre (points 4 et 10) et huit (points 1 et 13), ce qui donne les différentes octaves de la note fondamentale émise par la corde à vide. La division en cinq (points 3, 6, 8 et 11) produit les octaves de la tierce et celle en trois (points 5 et 9) et six (points 2 et 12) les octaves de la quinte. Les notes se répartissent de manière strictement symétrique par rapport au centre (point 7), commun aux divisions par deux, quatre et six. En partant du point 1 et jusqu'au point 13, on a les notes suivantes (toujours pour une fondamentale do_1) : do_4, sol_3, mi_3, do_3, sol_2, mi_3, do_2, et on repart à l'inverse mi_3, sol_2, do_3, mi_3, sol_3, do_4. Notons que l'on ne peut obtenir de demi-vibration, et que l'on n'a donc pas de mi_2.

Ces points de division servent également de repères visuels dans le jeu stoppé, où l'interprète raccourcit la longueur vibrante de la corde en la pressant contre la touche (c'est-à-dire la caisse). C'est le jeu « normal » en usage sur le violon ou la guitare. Mais les points obtenus par division en parties égales donnent, si l'on s'y conforme strictement, une échelle radicalement différente de la suite des harmoniques. Une corde stoppée en face du point 13 émettra une note d'une seconde majeure plus élevée que la corde à vide (exactement 231 cents). En face du point 12, on aura une tierce mineure (316 cents), en face du point 11 une tierce majeure (386 cents), en face du point 10 une quarte juste (498 cents), en face du point 9 une quinte juste (702 cents), en face du point 8 une sixte (884 cents), en face du point 7 une octave (1 200 cents). En revanche, la moitié droite de l'instrument donnera des notes stoppées à l'unisson des harmoniques correspondantes (excepté mi_2 en face du point 6 au lieu de mi_3). L'échelle obtenue en ne jouant qu'en face des points, pour une corde donnant à vide le do_1 (en partant du grave, c'est-à-dire cette fois de la gauche) ferait sonner les notes $ré_1$, mib_1, mi_1, fa_1, sol_1, la_1, do_2, mi_2, sol_2, do_3, mi_3, sol_3, do_4. Cette échelle, très intéressante, n'est pas celle employée : elle produirait beaucoup trop de contradictions si on tentait de la transposer d'une corde à l'autre (le *mi* à 386 cents au-dessus du *do* est trop différent du *mi* à 231 cents au-dessus du *ré*). Ajoutons que la pratique constante, autrefois comme au-

jourd'hui, consiste à accorder l'instrument par unisson des harmoniques (la quinte du *do* devra se trouver à l'unisson de l'octave du *sol*).

Sonorité

D'intensité très faible, le son du *qin* se distingue par un très fort écart de dynamique entre les délicates harmoniques et les puissantes cordes à vide. Une très grande variété d'attaques et d'ornements, scrupuleusement codifiés et notés, rend son apprentissage complexe. Les bruits produits par le frottement de la main droite sur la corde font partie intégrante de sa sonorité, même s'ils tendent souvent vers l'inaudible. La technique utilise de larges glissandos ainsi que des vibratos divers, larges ou serrés, lents ou rapides.

Etymologie

L'analyse paléographique montre la diversité des inscriptions anciennes désignant les cithares, tubulaires ou non, avec ou sans chevalets mobiles: *zhu, se, qin, zheng*. Le caractère *qin* utilise la clé de jade, mais le caractère archaïque fait bien apparaître celle de la soie. Il est devenu synonyme d'instrument à cordes, puis de tout instrument de musique, et nous le retrouvons dans la dénomination de nombreux instruments: la vièle *huqin* (*qin* barbare), le piano *gangqin* (*qin* de métal), le synthétiseur *dianzi qin* (*qin* électrique), la guimbarde *kouqin* (*qin* à bouche)[1]. Pour préciser, l'usage moderne veut qu'on désigne la cithare par le syntagme *guqin* (*qin* classique, ancien).

Histoire

Il est fait mention du *qin* dès le «Canon des poèmes» (*Shijing*). Le «Mémorial des rites» (*Liji*) l'associe fréquemment au *se*, si bien que le syntagme *qinse* ne désigne le plus souvent qu'un seul instrument.

Le plus ancien exemplaire conservé, celui de la tombe du Marquis Yi de Zeng (vers – 433), mesure 116 cm de long, 6,6 cm de large et 9 cm de haut. Les cordes, au nombre de cinq, sont

1. Notons que ce dernier terme s'applique de nos jours à l'harmonica.

proches de la planche supérieure, et parallèles à elle. Il est dépourvu de frettes ou de marques[1].

Parmi des milliers de représentations d'instruments figurés sur les peintures murales de Dunhuang, Zheng Ruzhong ne trouve que vingt-six *qin*[2]. Le musée impérial japonais Shôsôin conserve le plus ancien instrument de type moderne, part d'une collection offerte par la Chine en 756 (ou 752); à sept cordes, il possède treize points de division et date de 433 ou 495.

Notation

La plus ancienne notation pour *qin* connue[3] donne sous la forme littéraire une série d'instructions concernant l'attaque de la main droite, le numéro de la corde et la façon de la stopper de la main gauche. Ce principe de notation a vite évolué vers une simplification[4], où un seul caractère composite marque chaque note, y compris les cordes doubles et autres effets. Certains traits distinctifs ont été sélectionnés dans les caractères originaux, devenus ainsi des sortes d'abréviations dont l'apprentissage est distinct de celui de la langue.

Ce langage autonome a permis au répertoire de traverser les périodes de crise, quand les officiels décidaient des nouveaux ou pseudo-antiques préceptes auxquels devaient obéir la musique. Son caractère ésotérique l'a alors protégé des regards trop inquisiteurs. Le *qin* a pu ainsi développer sa propre histoire[5], sa propre théorie musicale.

Les musicologues chinois complètent la notation traditionnelle par la transcription de l'interprétation d'un maître donné, dont l'identité est indiquée; ils combinent sur la même page

1. Voir Musée du Hubei, «La Tombe du marquis Yi de Zeng» (*Suixian Zeng hou Yi mo*), Pékin, 1980, photo p. 36.
2. Communication personnelle.
3. *Jieshi diao Youlan* (entre 505 et 557), reproduite dans: Wu Zhao, éd., «Collection de pièces pour qin» (*Qinqu jicheng*), vol. 1, Pékin, 1981. Cette partition a été retrouvée au siècle dernier au Japon (voir Paul Pelliot, «Notes de bibliographie chinoise», *Befeo* 2, 1902, p. 315); restituée par les interprètes, au premier rang desquels Guan Pinghu, elle reste une des plus belles pièces chinoises.
4. *Gu yan* en est un des plus anciens exemples. Ce chant au *qin* (*qinge*) a été publié par Jiang Kui, *Baishi dao ren gequ*, vers 1195. Rééd. Shanghai, 1924.
5. Ecrite dès 1084 dans Zhu Zhangwen, *Qin shi*.

tablature des doigtés et portée, incluant les indications de durées, de tempos et d'intensités. L'enseignement oral fournissait ces données dans le cadre esthétique et social de l'école dont faisait partie le maître[1].

Répertoire

Le *qin* a la particularité, unique dans toutes les musiques traditionnelles, de posséder un énorme corpus écrit. Il est possible, et seul le chant liturgique occidental le permet également, de suivre l'évolution musicale d'une même pièce depuis au moins six siècles jusque dans la tradition vivante. Loin d'être totalement autonome, le répertoire de *qin* a conservé des témoignages de musiques liturgiques et d'airs populaires. La datation des écrits en fixe l'âge minimal; l'analyse critique et historique permet souvent de remonter encore plus loin, mais avec des arguments parfois sujets à caution ou à révision[2].

Le musicologue chinois Zha Fuxi[3] a recensé 109 recueils comprenant 660 airs différents. D'autres recueils ont été retrouvés depuis; d'autres encore, principalement des manuscrits, n'ont pas été répertoriés. Le plus influent est certainement les «Merveilleuses partitions secrètes» (*Shenqi mi pu*), compilé en 1425 par le prince impérial Zhu Quan (1378-1448) à partir de sources plus anciennes. Certaines des pièces qu'il inclut ont franchi les siècles. On peut mesurer l'étendue des transformations et de l'extension du répertoire à travers l'examen des grandes compilations ultérieures: les différents «Son légué des temps anciens» (*Taigu yi yin*) de Yuan Junzhe, 1450, Xie Lin, 1511, et de Yang

1. Voir Dai Xiaolian, «In memory of a great guqin player — Master Zhang Ziqian», *Chime newsletter* n° 3, printemps 1991, pp. 76-87. Georges Goormaghtigh, «L'Air du roi Wen et l'Immortel des eaux, aspects de la musique des lettrés chinois», *Cahiers de musiques traditionnelles*, 1, Genève, 1988, pp. 144-155. Je suis reconnaissant à mon maître Lin Youren, de la treizième génération de l'école Guangling pai, de m'avoir initié à la tradition, la connaissance et l'étude.

2. C'est ce type de recherche auquel je me suis employé dans mon travail de doctorat, *L'Harmonie universelle. Les avatars du syllabaire sanskrit dans la musique bouddhique chinoise*, à paraître, à propos d'une incantation bouddhique dont la plus ancienne version musicale datée directement est une partition manuscrite de *qin* de 1592.

3. Zha Fuxi, «Index des partitions de qin préservées» (*Cunjian guqin qupu jilan*), Pékin, 1958.

Lun, 1609; les «Partitions pour *qin* de Wuzhi zhai» (*Wuzhi zhai qinpu*) de Xu Qi, 1722; l'«Introduction à l'étude du *qin*» (*Qin xue rumen*) de Zhang He, 1864.

Si la notation ne pose aucun véritable problème de déchiffrage, l'interprétation des ornements s'avère plus délicate. Certaines pièces anciennes sont en effet beaucoup plus simples que leurs versions plus récentes. Les anciens écrivaient-ils tous les ornements, et suffit-il de s'en tenir au texte, ou bien l'usage s'est-il développé progressivement de les noter scrupuleusement, comme cela se voit en Occident? La réponse est claire: quelle que soit l'ancienneté d'un recueil, on constate qu'il peut contenir des pièces très ornées à côté d'autres plus simples. Le développement de l'ornement, de la variation, de la complexité formelle n'est donc pas général, simultané; il résulte de la somme de multiples évolutions, particulières à chaque pièce, s'effectuant parallèlement et à des vitesses très différentes, en fonction, selon certains, de leur popularité. Le temps que met une version ou une pièce nouvelle à émerger, à apparaître dans un recueil, peut être très long: certaines pièces du siècle dernier, comme «l'Incantation de Pu'an» (*Pu'an zhou*) ou «Un Vieil ami» (*Yi gu ren*), ne sont jouées que d'après une édition de 1958, alors qu'on peut trouver la trace de manuscrits bien plus anciens. L'époque actuelle privilégie d'une part la réalisation (*dapu*) de pièces contenues dans des textes anciens et parvenues uniquement par l'écrit (il existe en ce moment une vogue de l'époque Tang), d'autre part la composition et l'adaptation avec orchestre. Une troisième tendance, seulement amorcée mais prometteuse, réside dans l'improvisation, qui suppose une maîtrise absolue du répertoire et de l'instrument.

Les écoles

Il resterait à parler des écoles (*liupai*), censées être caractérisées par des types de jeu et des répertoires différents. La littérature abonde en références à ce sujet, mais l'analyse scrupuleuse des transmissions effectives, tant du répertoire que des styles de jeu, montre qu'il s'agit là d'un passé mort, si l'on excepte peut-être l'école du Sichuan, cas limite car déjà soumis à de nombreux échanges, comme l'interprétation par Guan Pinghu des «Eaux

qui coulent» (*Liushui*). On peut parler de différences de tempéraments, de sensibilités, mais le seul véritable critère de partage entre les interprètes est celui en vigueur dans toute musique d'art : il y a les bons et les mauvais. Le bon, celui qui rend justice à la musique, doit posséder à fond l'instrument, écouter, et savoir analyser la partition de façon à ce que chaque note y ait sa place en intensité, en timbre, en hauteur et en durée. L'imitation des maîtres ne suffit pas, l'intelligence musicale ne se décrète pas, même si l'on trouve effectivement des généalogies, des filiations qui rendent compte des styles, sans toutefois les expliquer.

Les maîtres

Sans même parler des grands musiciens du passé, d'éminents personnages comptaient parmi les joueurs de *qin* : les empereurs Yao et Shun, Confucius lui-même, les Immortels taoïstes Juanzi, Qin Gao et Kou Xian[1], le poète Sima Xiangru (179?-117 avant notre ère), la princesse Wang Zhaojun, l'écrivain et critique Cai Yong (133-192), l'ermite taoïste Sun Deng, deux des sept «sages de la forêt de bambou», Ruan Ji (210-263) et Ji Kang (223-262), le poète Tao Yuanming (365-427), le savant Tao Hongjing (456-536), l'empereur Taizong (598-649)[2].

L'histoire[3] a depuis lors retenu les noms de moines bouddhistes comme Zhu Wenji, Yihai et Zequan, de l'historien Ouyang Xiu (1007-1072) et les poèmes de Wang Wei (701?-761) ou de Su Shi (ou Su Dongpo, 1036-1101).

De nombreux joueurs ont marqué le xx^{e} siècle[4] : Peng Qingshou, Guan Pinghu[5] (1891-1967), Pu Xuezhai[6], Zha Fuxi[7] (1899-

1. Voir Max Kaltenmark, *op. cit.*, pp. 68-71, 104-107 et 107-108.
2. Zhu Changwen (1038-1098), «Histoire du *qin*» (*Qinshi*), 1084, rééd. dans Wang Mengshu, «Etudes de *l'Histoire du qin* de Yuepu» (*Yuepu qinshi xiao*), Pékin, 1959. Voir les biographies respectives aux feuillets 1.2, 1.2, 1.4, 2.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.8, 3.8, 3.8, 4.4, 4.6, 5.2.
3. Xu Jian, «Compilation préliminaire sur l'histoire du *qin*» (*Qin shi chubian*), Pékin, Renmin yinyue, 1982.
4. Cette liste ne prétend bien sûr pas à l'exhaustivité. Mentionnons aussi Mme Cai Deyun (que je n'ai jamais eu le privilège d'entendre). Pour se faire une idée juste, le mieux est encore de se reporter à l'écoute.
5. Disque *Chine / musique classique*, Ocora C 559039, plage 1.
6. Disque *Chine / musique classique*, Ocora C 559039, plage 17 (l'orthographe Fu est fautive).
7. Disque *Chine / musique classique*, Ocora C 559039, plage 16 (l'orthographe Xia est fautive).

1976), Zhang Ziqian[1] (1899-1991), Wu Jinglüe (1907-1987), Wei Zhongle (né en 1908), Yao Bingyan, Xu Yunbai, Chen Zhong (né en 1919); pour les plus jeunes, Li Xiangting[2] (né en 1940), Cheng Gongliang[3] (né en 1940), Gong Yi (né en 1941), Lin Youren, Wu Wenguang (né en 1947), Dai Xiaolian[4] (née en 1963).

Seul Zhang Ziqian peut aujourd'hui se réclamer de la fidélité à une école, celle de Guangling. Cependant, comme Wu Jinglüe, il est issu de «l'actuelle école de *qin* de Yu» (*Jin Yu qin she*), fondée par Peng Qingshou et Zha Fuxi, et qui rassembla 224 joueurs de tout le pays à Suzhou en 1934. Nombre de joueurs sont des «héritiers», issus de familles de musiciens ou de lettrés (le père de Peng Qinshou était le fameux joueur de qin Peng Jiayi (1850-1911); celui de Guan Pinghu occupait la fonction de calligraphe impérial; Xu Yunbai a transmis l'héritage à son fils Xu Kuanghua, Zhang Ziqian à sa petite-nièce Dai Xiaolian, Wu Jinglüe à son fils Wu Wenguang), tandis que d'autres étaient des poly-instrumentistes formés aux traditions populaires (Wei Zhongle, Wu Jinglüe, Chen Zhong). Li Xiangting a quitté sa Mandchourie natale pour apprendre le *qin*, qu'il connaissait et admirait par les textes, le jour où il entendit à la radio une interprétation de Zha Fuxi.

Tout aussi passionnés, nombre d'Occidentaux ou de Japonais, certains musiciens de profession, d'autres étudiants en langue et civilisation chinoises, sans compter les Chinois d'outremer, se rendent en Chine et y passent plusieurs années. Là se trouve quantitativement le vivier des conservatoires.

Autre évolution récente, la très grande féminisation de l'instrument parmi la jeune génération chinoise.

On mentionnera enfin les rencontres (*qinhui*) qu'offrent les musiciens aux joueurs de passage, de Shanghai à Paris en passant par Hong-Kong et de Chengdu à Suzhou, au cours desquelles se manifeste l'immensité du territoire conquis par cet instrument unique auquel nulle modernité ne semble pouvoir imposer une standardisation ou une orthodoxie si contraires à sa nature.

1. Disque *Guangling Qin Music (excerpts)*, Hugo HRP718-2, plages 8-10.
2. Disque *Chine/ L'art du qin, Li Xiangting*, Ocora C 560001.
3. Disque *Guangling Qin Music (excerpts)*, Hugo HRP718-2, plages 5-7.
4. Disque Ethnic-Auvidis, à paraître. Disque *Guangling Qin Music (excerpts)*, Hugo HRP718-2, plages 1-4.

Les duos qin-xiao

Le *qin* est l'instrument solitaire par excellence. Il accepte cependant deux accompagnateurs: la voix et la flûte *xiao*. L'origine de ce dernier duo remonte peut-être à la tradition du *Xianghe ge* en vigueur sous les Han ou, plus vraisemblablement, au *xiao*. *Xiao* (homophone mais non homographe de la flûte) désigne ici un bruit produit par la bouche, comme le sifflement, mais également la sonorisation du souffle développée dans le *qigong* ou d'autres pratiques, en général d'inspiration taoïste, sans oublier le ronflement du dormeur ou le rugissement du tigre[1]. Il existe de nombreuses mentions jusque sous les Song de l'accompagnement du *qin* par le *xiao*, puis il disparaît. La plus ancienne partition pour *qin-xiao* (la flûte) est le recueil des «Partitions combinées pour *qin* et *xiao*» (*Qinxiao he pu*) de Zhou Xianzhu, publié vers 1820. On remarque l'emploi du syntagme *he* (harmonie) pour désigner la relation que doivent entretenir les deux instruments. Cette pratique est encore très vivante, et de nombreux interprètes de *qin* jouent également de la flûte *xiao* et vice-versa.

Le son de la *xiao* doit simplement prolonger celui du *qin*, suivant fidèlement la mélodie jouée par celui-ci, en appliquant toutefois la règle d'identité des octaves. Une trop grande expérience de la flûte *dizi* semble éloigner à jamais de la subtilité requise. Peu de flûtistes savent encore l'économie et l'humilité extrêmes que réclame le duo: Sun Yude (1904-1981), grand joueur de *pipa* de Shanghai, fut le plus recherché des joueurs de *xiao*. Pratiquant le *Jiangnan sizhu* comme la musique lettrée, il faisait preuve d'un très grand contrôle du souffle et d'une étonnante richesse d'ornementation, ajoutés à une écoute très sensible. Il se taisait pendant les harmoniques du *qin*, un des choix auxquels le joueur se trouve confronté. Le jeu de Chen Zhong constitue un modèle de noblesse, de sensibilité et d'élégance. Son jeu au *qin* s'inspire, quant au phrasé, de la flûte. Li Xiangting, qui cache derrière son talent de cithariste une parfaite maîtrise de la *xiao*, son premier instrument, n'a pas peur de céder la première place à un autre joueur de *qin*, qu'il se contente d'accompagner.

1. Voir François Picard, «Chine: le *xiao*, ou souffle sonorisé», *op. cit.*

Dai Shuhong, professeur au conservatoire de Shanghai, exprime l'essence même du *qin-xiao hezou*, une voix intérieure[1].

La cithare *zheng*

Le *zheng*[2] est une cithare à chevalets mobiles: les cordes, tendues sur toute la longueur de la caisse de résonance, passent sur des pontets individuels que l'interprète peut légèrement déplacer, montant ou abaissant la note correspondante de quelques demi-tons. Les cordes à vide produisent l'accord de base, en principe pentatonique. Les doigts de la main droite pincent les cordes à droite des chevalets; l'appui de la main gauche sur la partie libre de la corde, à gauche des chevalets, permet de vibrer et de hausser la note pour obtenir les degrés manquants. Les cordes, autrefois en soie, désormais en acier, sont de grosseurs inégales. Aujourd'hui instrument favori des jeunes filles de bonne famille, absent de la plupart des genres importants maintenus par la tradition, il a pris sa revanche en devenant un instrument brillant et en développant un répertoire solo puisé à toutes les sources.

Un progrès ambigu

Ni antique, ni noble, le *zheng* se rencontre pourtant depuis les Tang dans l'iconographie, la poésie et les romans. Sa tradition est, jusqu'au XX^e^ siècle, exclusivement orale et manuscrite, si l'on excepte sa présence, bien oubliée, dans «l'Appendice pour cordes» (*Xiansuo beikao*) de 1814. Joué par les courtisanes raffinées pour le plaisir de la noblesse et des lettrés, il est de tout temps l'antagoniste de la cithare *qin* (bien que des maîtres, comme Wang Dianyu (1899-1964) du Shandong, se soient illustrés sur les deux instruments). Cent fois plus présent que le *qin* dans l'iconographie de Dunhuang, il est absent des musées et ne fait l'objet d'aucun fétichisme.

S'il fallait trouver une illustration de l'opposition «écoute intérieure/écoute extérieure», elle serait immédiatement fournie par le contraste entre les sons, pleins de bruits et d'intensité

1. Disque *Guangling Qin Music (excerpts)*, Hugo HRP718-2, plage 8.
2. Voir Lucie Rault-Leyrat, *Comme un vol d'oies sauvages, la cithare chinoise zheng*, Paris, Le Léopard d'or, 1987.

faible, du *qin* et ceux, clairs et distincts, du *zheng*. L'homogénéité des attaques, l'absence de glissandos, l'égalité du timbre du grave à l'aigu font du *zheng* un instrument répondant aux normes occidentales du «beau». L'allure gracieuse des mains dansantes de l'instrumentiste ajoute à son charme.

En abandonnant la soie pour le métal, les ongles pour les onglets artificiels, en faisant passer le nombre des cordes de treize à seize, puis à vingt, vingt-deux, vingt-cinq et jusqu'à deux fois vingt-cinq, le *zheng* s'est donné toutes les possibilités de se faire entendre. Mais quand, pour faire pièce au piano, l'instrumentiste pince les cordes des deux mains, et submerge l'auditeur sous une avalanche d'arpèges, il abandonne par là toute possibilité expressive et toute liberté de la hauteur; l'instrument n'est plus qu'un succédané de la harpe auquel il manquera toujours les pédales.

Répertoire et interprètes

Autrefois transmis par des maîtres comme Zhang Weizhao (mort en 1963), paysan du Shandong, ou Li Lianjun (1898-1950), né dans une famille de musiciens, l'art du *zheng* est désormais le fait de professionnels promis à des carrières internationales. Seuls deux maîtres semblent avoir recueilli un répertoire manuscrit daté sûrement d'avant la République: Mme Sun Wenyan, professeur au conservatoire de Shanghai, a reçu de son père Sun Yude le recueil légué par Zhao Yuzhai. Cao Zheng[1] (né en 1920), maître du Henan, a bénéficié de l'héritage de l'école du Shandong.

Les écoles ont aujourd'hui tendance, ici comme ailleurs, à mêler les influences, mais les spécificités locales demeurent. Une partie du répertoire solo résulte d'une évolution interne des genres locaux: chantefables *Qinshu* du Shandong (où se distingue Wang Dianyu), opéra local et chantefables *Dadiao quzi bantou* du Henan (on retiendra les noms de Wang Xingwu, 1904-1968, et de Ren Qingyi, né en 1924), suites instrumentales du Jiangsu et du Zhejiang. C'est néanmoins dans le Sud que le *zheng* est le plus vivant. Dans le Guangdong, il fait figure d'instrument favori des Hakka, population à l'origine légendaire ayant sa langue propre.

1. Disque *Chine / musique classique*, Ocora C 559039.

A Chaozhou, il s'intègre aux musiques raffinées des ensembles à cordes dont il prolonge le répertoire avec des artistes comme Su Wenxian (1907-1971).

Les adaptations écrites constituent une tout autre source, très importante numériquement, incluant même des adaptations de pièces pour *qin*. Les mêmes noms, souvent empruntés aux répertoires classiques du *qin* ou du *pipa*, désignent d'une région à l'autre des pièces forts différentes musicalement et historiquement. Même les appellations de genres peuvent recouvrir des réalités distinctes, comme les «airs anciens du Centre» (*Zhongzhou gu diao*) connus dans le Henan et chez les Hakka. En ce domaine plus encore, celui qui veut entendre le meilleur ne peut s'en tenir à la Chine socialiste, et un maître de Taiwan comme Liang Tsai-ping demeure une référence absolue par la subtilité de son jeu et la beauté incomparable des cordes de soie qu'il utilise[1].

Des ancêtres multiples

La cithare *se*

Une définition de la cithare *se* ne laisserait guère entrevoir de différence avec le *zheng*. C'est peut-être pourquoi on s'en tient généralement à la vague appellation de «cithare à vingt-cinq cordes», censée la distinguer de la «cithare à treize cordes». Les philologues notent la présence de la clé de la soie dans le caractère *se* et de la clé du bambou dans le caractère *zheng*. Le *se* n'a survécu que dans la musique confucéenne, tandis que le *zheng* est très répandu.

Les plus vieux exemplaires connus de cithare *se*, dont certains datent des Royaumes combattants[2], présentent un fond et une table plans, parallèles et rectangulaires typiques, et au moins deux d'entre eux ont les vingt-cinq cordes de rigueur[3]. Les textes comme le *Mozi*, de même que certaines figurines tombales,

1. Disque *Chine / musique classique instrumentale*, Playasound PS 65005.
2. Tombe n° 1 de Liu cheng qiao à Changsha, Hunan, culture Chu, époque des Royaumes combattants, voir *Kaogu xuebao* 1, 1972.
3. Tombe n° 1 de Changtai guan à Yanyang, Henan, culture Chu, époque des Royaumes combattants, et tombe n° 1 de Ma Wang Tui à Changsha, Hunan, dynastie Han. Voir Liu Dongsheng, Hu Zhuanfan, Hu Yanjiu, *op. cit.*, pl. 30 p. 56 et pl. 51 p. 82.

mettent en évidence une association privilégiée avec l'orgue à bouche à rangées parallèles *yu*.

Dans l'antiquité, le jeu se distinguait nettement de celui des autres cithares, et surtout du jeu ultérieur, par le bâton qui frappait les cordes. Plus que la forme, ce mode de jeu différencierait *se* et *zheng*. Sous les Han, le *se* fait encore partie des orchestres avec carillons accompagnant les danses de cour. Plus tard, dans la mesure où l'image les distingue vraiment, le *zheng* à cordes pincées le remplace, comme sur les peintures de Dunhuang où on le voit au sein des grands ensembles ou aux mains des anges. Il survivra au palais et aura même l'honneur, dès le XIV^e^ siècle[1], d'une notation spécifique, qui révèle des modes de jeu bien pauvres.

La cithare *zhu*

Loin de la Chine du bronze et des cours féodales existait une culture du bambou dont les ramifications s'étendaient à travers tout l'arc indonésien jusqu'à Bornéo et Madagascar. Ses traces n'ont pas totalement disparu de l'empire chinois. Dans ces marches méridionales, des peuples ont maintenu des instruments, depuis longtemps tombés en désuétude chez les Han, ancêtres de la cithare à chevalets.

Il s'agit de cithares «idiocordes»: un bloc de bambou dont de fines lanières ont été détachées partiellement et qui, éloignées du corps par des chevalets, font office de cordes. Les Yao, les Dai et les Wa les frappent avec une fine baguette, tandis que les Zhuang frottent des cordes rapportées avec un archet[2].

De telles cithares de bambou s'identifient facilement avec le *zhu* des textes antiques[3]. De cette origine, le *zheng* pourrait tenir la clé de bambou qui entre dans l'écriture de son nom, et la forme arrondie de sa table. On rapprochera le nom lui-même, probable-

1. Xiong Penglai, «Partitions pour *se*» (*Sepu*), vers 1300.
2. Institut de recherches sur les arts des minorités de l'Institut central de recherches sur les minorités (*Zhongyang minzu xueyuan shaoshu minzu yishu yanjiusuo*), «Encyclopédie des instruments de musique des minorités de Chine» (*Zhongguo shaoshu minzu yueqi zhi*), Pékin, 1986, pp. 259-260 et 193.
3. Voir Lucie Rault-Leyrat, «Autour du *zheng*. Un essai de filiation de quelques cithares d'Asie orientale», *Cahiers de musiques traditionnelles*, 2, Genève, 1989, pp. 63-73.

ment simple onomatopée, des harpes birmane *saung* et persanes *zang* et *tcheng*[1], et des guimbardes pakistanaise *chang* et afghane *chank*. Quant au *zhu*, il disparaîtra du monde chinois pour renaître dans la musique de cour (*Yayue*) sous la forme d'une cithare à treize cordes frappées[2].

La cithare *yangqin*

La cithare à cordes frappées *yangqin*, à chevalets fixes, à caisse plate, est le plus récent des instruments chinois. Elle fait partie d'une famille qui comprend les *santur* persan et indien, le dulcimer, psaltérion ou tympanon du Moyen Age occidental et le cymbalum hongrois. Omniprésente aujourd'hui, elle assure le continuo accompagnant tant les «solos» de flûte ou de vièle que les ballades et chantefables de nombreux genres. On la retrouve aussi dans les ensembles de cordes et de vents (*sizhu*).

Deux fines baguettes martèlent les cordes métalliques, doublées ou triplées, tendues sur de grands chevalets. Sa sonorité, percussive et résonante, produit une texture propre à se fondre dans le son commun, lui apportant dynamisme et halo. Incorporée plus qu'intégrée dans la musique chinoise, elle n'a pas encore su se créer un répertoire, ni surtout un langage. Si elle permet bien de renforcer les sections de cordes dans les petits ensembles, son jeu en accompagnement, qui se contente de singer une harmonie égrenée par les mêmes sempiternels arpèges pentatoniques, ne supporte la comparaison ni avec le piano occidental, ni avec ses homologues asiatiques.

Aucun nom n'a été importé avec l'instrument, qui a pris successivement ceux de «cithare de bronze» (*tongqin*), «cithare d'outre-mer» (*yangqin*) puis «cithare de Yangzhou» (*yangqin*, écrit avec une autre orthographe). Absent de la plupart des dictionnaires de langue, il l'est également des travaux de certains des meilleurs chercheurs[3]. Malgré les allégations des manuels

1. M. Cl. Huart, «Musique persane», dans Albert Lavignac, éd., *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, partie 1, xxxxx, Paris, Delagrave, 1922, p. 3065 et 3072. Artur Christensen, «La vie musicale dans la civilisation des Sassanides», *Bulletin de l'Association des amis de l'Orient*, 1936, p. 29.
2. Chen Yuanlong, *Ge zhi jing yuan*, 64 (dynastie Qing).
3. Tels Hayashi Kenzo et Niu Longfei.

chinois contemporains, la présence de *yangqin* sous les Ming n'est pas attestée[1]. Dans les premières mentions[2], contemporaines de l'empereur Kangxi des Qing, il accompagne les bateleurs et conteurs de chantefables, en particulier dans la ville de Yangzhou, près de Nankin, mais il fut longtemps considéré comme caractéristique de la région de Canton. La première illustration connue date de 1767[3], la suivante représente un trio de cithares *zheng* et *yangqin* et de luth *pipa*[4]. Faute d'éléments probants, on considère généralement qu'il fut introduit par les missionnaires Thomas Pereira et Theodorico Pedrini, fort actifs à la cour de Kangxi. On sait qu'ils y jouèrent du clavecin, et que Pedrini y entretenait des instruments. On notera, en faveur de la thèse de l'introduction depuis l'Europe par la mer et non depuis l'Iran par l'Asie centrale, outre son nom de «cithare d'outre-mer», le fait que la forme ancienne du *yangqin* se rapproche fortement de celle du psaltérion français du XVIII^e^ siècle, moins de celui du XVII^e^ siècle[5] ou de l'actuel *santur* persan.

LA HARPE *KONGHOU*

Ni antique ni moderne, la harpe (*konghou*) a fait une brève et lumineuse incursion dans le ciel des instruments chinois. Ce n'est pas une simple métaphore: elle apparaît, flottant dans les airs, sur les peintures bouddhiques d'Asie centrale. Il en a existé trois types: horizontale, verticale et à tête de phénix. Ce dernier modèle se rapproche fortement de la harpe birmane. On distingue difficilement entre «harpe horizontale» (*wo konghou*) et cithare, peut-être s'agit-il de deux appellations d'un même instrument ou d'une famille d'instruments, apparus ou développés sous les Han. En revanche tout montre que la harpe proprement dite,

1. Il est encore absent de Wang Qi, *op. cit.*
2. Voir les poésies narratives décrivant les mœurs populaires, telles Li Shengzhen, «Poésies narratives du bâton de bambou et des acrobaties» (*Baixi zhuzhi ci*) et Li Tou, «Histoire illustrée de Yangzhou» (*Yangzhou huafang lu*), datant des années 1662-1722.
3. «Supplément au *Wenxian tongkao*» (*Xu Wenxian tongkao*), 1767.
4. «Histoires illustrées de Hong Xueyin» (*Hong Xueyin xiang tu ji*), datant des années 1791-1846.
5. Respectivement Denis Diderot, éd., «Lutherie», *Encyclopédie...*, pl. XVI et Marin Mersenne, «Livre Troisième des Instruments à chordes», *Harmonie universelle*, 3, Paris, 1636, p. 175.

verticale, vint de Perse par l'Asie centrale au début de notre ère. Au Japon, le musée du Shôsôin en a conservé un exemplaire d'époque Tang[1].

Le revivalisme moderne a tenté sa résurrection, produisant un hybride de *zheng* et de *konghou*, sans technique ni répertoire spécifiques, incapable de rivaliser avec les harpes Pleyel ou les harpes birmanes.

LES LUTHS

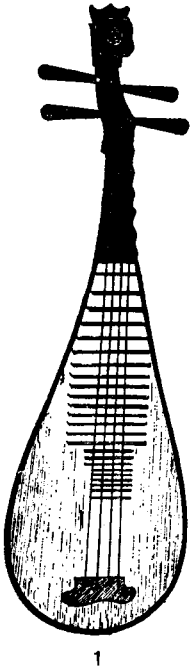
Rares dans l'antiquité, les luths ont connu un développement extraordinaire : de nos jours, les récitals mettent en vedette le luth *pipa*, tandis que le luth à trois cordes *sanxian* s'illustre dans de très nombreux genres et lieux, des chantefables à l'opéra, de la Mandchourie à Canton, des temples aux maisons de thé. Aux côtés de ces deux instruments majeurs existent de nombreuses variétés de luths, tous à frettes. Parmi eux, le *liuqin* en forme de feuille de saule, à trois cordes, le « luth de lune » (*yueqin*) à caisse circulaire et manche court, le *qinqin* à caisse hexagonale, à trois cordes, utilisé d'abord à Chaozhou, puis à Canton, répandu ensuite jusqu'à Shanghai. Le *ruan* à caisse circulaire, à quatre cordes, le plus ancien, était déjà mentionné sous les Han.

Le luth *pipa*

Limiter le *pipa* au répertoire de Liu Dehai, aussi beau, aussi brillant soit-il, paraît aussi absurde que de réduire le piano à un récital de Vladimir Horowitz. Principal pilier des ballades *Nan-yin*, emblême d'un des quatre gardiens du ciel, ambassadeur de la Chine, il accompagne les princesses en exil. Un opéra, et des plus fameux, lui a été dédié, « le Luth » (*Pipa ji*) de Gao Ming (milieu du XIV^e^ siècle), qui raconte l'aventure d'une femme délaissée partant retrouver son mari et jouant du luth pour gagner sa vie en chemin.

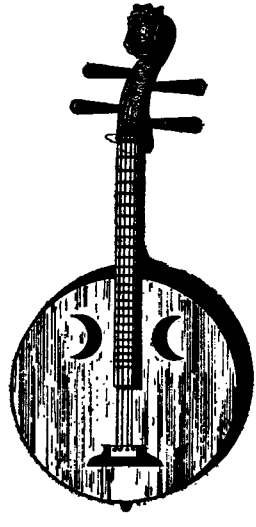
Son extraordinaire liberté de timbres et l'étendue de son ambitus, associées à une sonorité claire et franche, ont rendu le luth *pipa* indispensable dans nombre de musiques d'ensemble, où ses multiples qualités servent les variations les plus riches. Il

1. Voir Liu Dongsheng, Hu Zhuanfan, Hu Yanjiu, *op. cit*, p. 130.



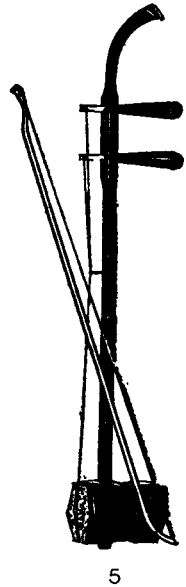
1

2



3

4



5

1. Luth *pipa*. 2. Luth *sanxian*. 3. Luth *ruan*. 4. Vièle *xiqin*, d'après Chen Yang, «Livre de la musique » (*Yueshu*), 1101. 5. Vièle *erhu*.

prouve ainsi la vitalité et la capacité d'adaptation des musiciens chinois. Sa notation, son répertoire, sa légende et surtout son jeu en font l'égal du *ʿud* arabe, du luth Renaissance ou de la guitare flamenco.

Le dictionnaire *Shuowen jiezi* suggère qu'il existait en Chine au début de notre ère un luth appelé «*pipa*», mais le luth piriforme à frettes n'apparaît pas dans l'iconographie avant le IIIe siècle, sous les Wei ou même les Jin. L'instrument figuré un siècle plus tôt en Inde, sur une sculpture de Nagarjunakonda[1], pourrait bien avoir donné naissance, à travers l'Asie centrale, au *pipa* actuel. En Chine, le *pipa* sera d'abord joué avec un grand plectre, maintenu au Japon, où il faut d'ailleurs rechercher les plus anciens *pipa* chinois, conservés au musée impérial Shôsôin de Kyoto. Les peintures murales bouddhiques des grottes de Dunhuang le représentent en abondance. Depuis son apparition aux mains de militaires barbus perchés sur des dromadaires ou de danseuses acrobates des orchestres Tang, le *pipa*, adopté par courtisanes et nomades, n'a jamais subi d'éclipse. Boudé ouvertement par les lettrés et la pompe impériale, qui lui reprochent son origine étrangère, il fait le délice secret des privilégiés en leurs appartements réservés.

Jeu et notation

Les ongles de la main droite, qu'on renforce de plus en plus souvent par des onglets artificiels, attaquent les quatre cordes. La main gauche appuie les cordes sur quatre gros pontets ou sur des frettes, en nombre sans cesse croissant. La répartition de ceux-ci donne une échelle à première vue seulement assimilable au chromatisme occidental, en fait bâtie sur les proportions. L'accord est variable, et une indication en début de partition précise la tonalité du morceau, selon un code qui ne doit rien à la théorie officielle. La notation distingue en outre le jeu en harmoniques (*fan*) et spécifie un certain nombre d'attaques et d'effets particuliers, parmi lesquels le trémolo (*lun*), effectué par roulement des cinq doigts. Le répertoire soliste, tout particulièrement «militaire», requiert de nombreux effets de timbre.

1. Voir photo dans le livret du disque *Brij Narayan & Zakir Hussain, Raga Lalit. Raga Bairagi Bhairav*, Nimbus NI 5263, 1990.

Des partitions pour luth, datées de 933, font partie des plus anciennes notations musicales[1]. Leur déchiffrement, tenté par des Japonais puis des Chinois, n'a pas donné de résultats convaincants, puisqu'on ignore l'accord des cordes à vide employé, mais reste un enjeu de première importance. La notation se présente sous forme de colonnes verticales de caractères, dont chacun indique, non pas le nom de la note, mais un emplacement sur la touche. L'origine même de ces signes reste très troublante : ils ne ressemblent pas à des caractères chinois orthodoxes, et l'on peut leur supposer une origine étrangère. Assimilés plus tard à des caractères chinois, ils ont formé le système de notation le plus répandu, le *gongche*, qui pour sa part note les hauteurs. Le *Nanyin* et les écoles solistes du Jiangnan[2] ont développé indépendamment une grande précision dans la notation des valeurs, temps forts et divisions en phrases.

Les écoles de pipa *solo*

A l'époque Tang, le *pipa* devient un instrument solo. L'abandon du plectre au profit des ongles et l'accroissement du nombre de frettes libèrent la technique et permettent l'éclosion de musiciens de renom.

La littérature pour *pipa* solo n'a pas une histoire comparable. Les notations transcrivent le jeu d'un interprète, qui attribue souvent telle ou telle pièce à un maître « qui l'a faite (*zuo*) ». Les recueils portent généralement le nom de leur compilateur, qui revendique fréquemment une filiation, l'appartenance à une école (*jia*) ; dans ce recueil se reconnaîtra une nouvelle famille d'interprètes.

De 1795 à nos jours, de nombreux recueils ont été publiés. Tous se ramènent à trois écoles : « de Pudong » avec Ju Shilin, « du Sud » avec Chen Mufu et « du Nord » avec Yang Tingguo. A partir de Hua Qiuping, ces écoles s'inscrivent dans une aire géographique très limitée, autour de Shanghai et de la basse vallée du

1. Manuscrits de Dunhuang P. 3808, B. N., fonds Pelliot. Voir aussi Rembrandt Wolpert, « A ninth-century Sino-Japanese lute-tutor », *Musica Asiatica* 1, 1977, pp. 111-165. Rembrandt Wolpert, « A ninth-century score for five-stringed lute », *Musica Asiatica* 3, 1981, pp. 107-135.

2. Voir Han Shude, Zhang Zhinian, « Histoire du *pipa* en Chine » (*Zhonguo pipa shi gao*), Chengdu, Sichuan renmin, 1985, pp. 186-198.

fleuve Bleu. Même ce qu'on appelle aujourd'hui l'école du Nord en est issue : son plus illustre représentant, Liu Dehai, fut élève de Lin Shicheng, avant de se poser en rival.

Les recueils de pipa

«Les Partitions ordonnées du son solitaire, pour *pipa*» (*Xianxu youyin pipa pu*)[1], de Ju Shilin, datent de la période 1736-1820, vraisemblablement de 1790; elles contiennent deux sections : «école du Sud» et «école du Nord».

C'est un autre recueil[2], daté de 1818, qui a fondé tout le répertoire en solo. Son auteur, Hua Qiuping (1784-1859), est né à Wuxi, dans le Jiangsu. L'ouvrage se divise en deux grandes écoles : celle «du Nord» *Zhili* de Wang Junxi, originaire de la ville de Yanjing[3], et celle «du Sud» de Chen Mufu, originaire du Zhejiang. Les pièces se répartissent en répertoires «civil» (*wenban*), «militaire» (*wuban*) et «varié» (*zaban*), en «grandes pièces» (*daqu*) et en «pièces variées» (*zaqu*).

Une grande partie du répertoire provient de cette fusion des écoles du Nord et du Sud, représentée ensuite par les grands musicologues Cao Anhe (née en 1905) et Yang Yinliu (1899-1984).

«Les Nouvelles Partitions pour *pipa* des treize grandes suites des écoles du Nord et du Sud» (*Nanbeipai shisan tao daqu pipa xin pu*)[4], compilées en 1895 par Li Fangyuan, de son vrai nom Li Zhufen (né vers 1850), servent de référence à l'école Pinghu du Zhejiang, dont faisait partie le grand compositeur Liu Tianhua (1895-1932).

Le second volume, consacré au *pipa*, du recueil «Collection de musique classique» (*Yayin ji*), compilé en 1926 par Yang Yinliu, originaire de Wuxi, et Chen Dingjun, contient également des pièces «du Nord» et «du Sud».

L'école de Wang Yuting (1892-1951) de Shanghai, réunit les traditions de Pudong et de Pinghu. Son recueil fondateur[5] a été

1. Réédité (fac-similé et transcriptions) par Lin Shicheng, Pékin, Renmin yinyue, 1983.
2. Réédité en 1924. Le musée Kwok-On en possède un exemplaire.
3. Capitale du Pays de Yan, c'est-à-dire l'actuel Hebei, alors appelé précisément Zhili.
4. Non réédité. Le musée Kwok-On en possède un exemplaire.
5. Non réédité. Le musée Kwok-On en possède un exemplaire.

publié en 1942. A cette école se rattachent plusieurs des plus grands interprètes dont le disque garde la marque: Li Tingsong (1906-1976), Sun Yude (1904-1981), Wei Zhongle (né en 1908), Chen Yonglu (né en 1911). Tous ont joué dans les ensembles de musique régionale *Jiangnan sizhu*.

Li Tingsong fut le disciple préféré de Wang Yuting. Né en 1906 à Shanghai, il fut membre d'un des plus importants clubs de *Jiangnan sizhu* de sa ville natale, l'Association de musique nationale (*Guoyue yanzou she*). En 1952 il s'installe à Pékin, ce qui lui permettra d'acquérir une dimension nationale et d'enregistrer de nombreux disques. Par son répertoire et son style, il symbolise la jonction entre la tradition et le professionnalisme moderne[1].

Le luth à trois cordes *sanxian*

On aurait tort d'oublier ou de mépriser le luth à trois cordes sous prétexte qu'il n'occupe pas, comme le *pipa*, le devant de la scène. L'absence de frettes sur son long manche lui confère une liberté des hauteurs incomparable, une matité du son qui atteint la plénitude grâce à la caisse de résonance couverte d'une peau, généralement de serpent. Le jeu très dynamique de la main droite, s'il ne rivalise pas avec l'amplitude de son descendant japonais (le *shamisen*), garde le souvenir du plectre des origines. Enfin, l'instrument fait montre d'une remarquable capacité d'adaptation, comme en témoigne son omniprésence dans tous les genres, vocaux ou instrumentaux, et toutes les régions. Son extraordinaire popularité compense son absence dans la musique rituelle de cour.

L'instrument est accordé en succession de quarte et quinte, ou l'inverse, *do-fa-do* ou *do-sol-do*. Dans le Sud, le petit modèle (environ 94 cm) se rencontre dans l'opéra, les chantefables *Pingtan* et les musiques instrumentales *Jiangnan sizhu ou Shifan luogu*. Dans le Nord, le grand modèle (environ 116 cm) accompagne les chantefables *Dagu shu*.

On trouve un luth à deux cordes (*shuangxian*) parmi les instruments envoyés en Corée en 1114. De la même époque (1174-1190) date la plus ancienne illustration de luth à long

1. Son fils Li Guangzu a publié les «Pièces anciennes pour pipa, les partitions de Li Tingsong» (*Pipa guqu, Li Tingsong yanzou pu*), Pékin, 1982.

manche et caisse carrée, figurant sur un bas-relief en pierre trouvé dans une tombe du Sichuan[1]. Longtemps connu sous le nom de *xianzi*, il précède le *pipa* dans la chronologie des partitions transmises (en exceptant bien sûr celles de Dunhuang) avec un recueil publié vers 1610. Il fait ensuite partie du répertoire *Xiansuo*. La partition manuscrite pour *sanxian* des «Treize suites pour cordes» (*Xiansuo shisan tao*) date de 1782, trente-deux ans avant le fameux recueil complet.

LES VIELES

L'organologie dénomme «vièle» tout instrument à cordes frottées (une contrebasse jouée en *pizzicato* est un luth, jouée à l'archet une vièle). La prédominance dans le monde, et tout particulièrement en Europe, des luths à cordes frottées et la quasi-absence de cithares à cordes frottées font que les classifications omettent généralement ces dernières. L'histoire de l'archet en Extrême-Orient ne peut pas, quant à elle, les oublier.

L'origine double de l'archet

L'absence des cordes frottées dans l'antiquité chinoise ne fait pas figure d'exception : le monde occidental ignorait l'archet. Il se serait propagé, parallèlement à l'islam, à partir d'une invention unique, qui aurait eu lieu au v^e^ siècle dans la péninsule arabique, selon l'état actuel des recherches[2]. Citée par Al-Fârâbî (875-950),[3] la vièle apparaît dans l'iconographie européenne dès le VIII^e^ siècle. Mais l'histoire de l'archet et celle de la vièle ne se confondent pas en Chine[4].

Le «Chapitre de la musique du Livre ancien des Tang» (*Jiu*

1. Luojiaqiao, Comté de Guangyuan, Sichuan. Voir Liu Dongsheng, Hu Zhuanfan, Hu Yanjiu, *op. cit.*, pp. 212-213.

2. Simon Jargy, communication personnelle (1989), en contradiction avec l'affirmation moins risquée «probablement originaire d'Asie centrale» de son livre *La Musique arabe*, collection Que sais-je?, Paris, PUF, 3e éd., 1988, p. 117.

3. «Certains instruments comportent des cordes que l'on frotte au moyen d'autres cordes ou de quelque chose de similaire.» Al-Fârâbî, «Grand traité de la musique» (*Kitâbu l-mûsîqî al-kabîr*), dans Rodolphe d'Erlanger, *La Musique arabe*, t. 1, Paris, 1930, p. 165.

4. Voir Laurence Picken, «Early Chinese Friction-chordophones», *The Galpin Society Journal*, XVIII, mars 1965, pp. 82-89.

Tang shu. Yinyue zhi)[1], compilé par Liu Xu vers 930, mentionne pour la première fois une «cithare à cordes frottées (*yazheng*) au moyen d'une plaquette de bambou», en complément de la cithare à chevalets mobiles (*zheng*). En 1195, le «Livre de la musique» (*Yueshu*) de Chen Yang cite le précédent, et une illustration montre effectivement une cithare, sans chevalets, accompagnée d'un bâton recourbé. Le «Chapitre des rites et de la musique de l'Histoire des Yuan» (*Yuanshi. Liyue zhi*)[2] de 1370 mentionne encore une cithare (*zheng*) à cordes frottées (*ya*) par une tige de bambou, mais cette fois sous le nom de «*zheng*» ou «*qin*» (ce caractère exceptionnel n'a pas de prononciation universellement acceptée; l'orthographe est toute différente de l'une ou l'autre des cithares classiques; il emploie la clé de bambou avec une phonétique «*qin*»). Hormis l'illustration accompagnant le «Livre de la musique», dont on ignore la date, la plus ancienne représentation connue est une figurine tombale d'époque Ming[3].

L'encyclopédique *Mengqi bitan* de Shen Gua (1031-1094) parle pour la première fois d'un «instrument à cordes des barbares [joué à l'aide d'une] queue de cheval» (*mawei huqin*). Le «Chapitre des rites et de la musique de l'Histoire des Yuan» (*Yuanshi. Liyue zhi*)[4] de 1370 précisera qu'il s'agit d'un «instrument à deux cordes semblable au *kobuz* (terme turc transcrit en chinois *huobusi*) pour lequel on utilise un archet (littéralement un arc *gong*) dont la corde est en crin de cheval». On distingue très nettement cet instrument et son archet sur une peinture d'époque Song: «Illustration de la musique royale de l'Ouest» (*Fan wang an yue tu*)[5]. Chen Yang mentionne comme instrument du peuple «le *xiqin* frotté au moyen d'une plaquette de bambou passée entre les deux cordes». L'illustration, non datée, présente cette fois les formes caractéristiques de la vièle chinoise avec caisse de réso-

1. Cité par Ji Liankang, «Eléments d'histoire de la musique sous les Sui, les Tang et les Cinq dynasties» (*Sui Tang Wudai yinyue shike*), *op. cit.*, p. 183.
2. Cité par Ji Liankang, «Eléments d'histoire de la musique sous les Liao, les Jin et les Yuan» (*Liao Jin Yuan yinyue shike*), *op. cit.*, p. 78.
3. Tombe du roi Yi à Nancheng, Jiangxi. Voir Liu Dongsheng, Yuan Quanyou, «Guide illustré de l'histoire de la musique chinoise» (*Zhongguo yinyue shi tujian*), *op. cit.*, ill. IV-58, p. 125.
4. Cité par Ji Liankang, «Eléments d'histoire de la musique sous les Liao, les Jin et les Yuan» (*Liao Jin Yuan yinyue shike*), *op. cit.*, p. 77.
5. Voir Liu Dongsheng, Yuan Quanyou, «Guide illustré de l'histoire de la musique chinoise» (*Zhongguo yinyue shi tujian*), *op. cit.*, ill. IV-60, p. 125.

nance hémisphérique et manche en bambou, mais l'archet manque. Or sous les Tang et les Sui, le terme «*Xi*» désignait une population toungouse du Nord-Est et non n'importe quelle population d'Asie centrale. En Corée, la vièle porte encore le nom de *Xiqin* (*taegum* en prononciation coréenne).

Jusqu'aux Song, le terme «instrument à cordes des barbares» (*huqin*) désignait aussi bien les luths que les harpes des populations du nord de la Grande Muraille. Le syntagme *hu* servira ultérieurement à former les noms spécifiques des vièles *erhu, sihu, banhu, nanhu, jinghu, yehu*, en concurrence avec le maintien du vocable *huqin*, encore préféré à Taiwan. Niu Longfei[1] a tenté de démontrer que le *huqin* était à l'origine un instrument dont la caisse était faite d'une gourde (*pao*), équivalent à *hulu* ou bien *hu* (*Lagenaria vulgaris*).

L'histoire de l'archet en crin de cheval semble différente de celle du bâton enduit de résine, de même que l'histoire des cithares à cordes frottées diffère de celle des luths à cordes frottées. L'usage du même bâton enduit pour frotter les cordes d'une cithare s'est maintenu jusqu'à nos jours en Chine (en accompagnement des ballades *Pingdiao* de Wu'an) et en Corée. Il se pourrait donc que l'archet soit venu d'Asie centrale par les nomades turcs, tandis que le bâton enduit avait une origine plus nordique. Quoi qu'il en soit, la conjonction de la forme de la vièle et de l'archet en crin de cheval a été très rapide et trouve son illustration sur une peinture murale de la grotte n° 10 de Yulin dans le Gansu, datée des Yuan. L'apparition de la vièle seulement après les Tang explique son absence dans la musique des rituels impériaux comme dans le *Gagaku* japonais et l'ostracisme dont elle a souffert de la part des lettrés.

Les différents types de vièles

> Une sorte de violon monocorde qui, comme un jet d'eau dans une cour solitaire, du filet de sa cantilène primitive soutient le développement de l'élégie.[2]

Du concert aux musiques de rue, des opéras aux salons de

1. Niu Longfei, *op. cit.*, p. 16.
2. Paul Claudel, «Théâtre» (1896), *Connaissance de l'Est*, Paris, Gallimard, rééd. 1974, p. 45.

thé, la vièle est omniprésente, sous des noms, des tailles, des formes qui peuvent différer. Dans le *Nanyin* et le *Jiangnan sizhu*, son timbre doux se marie aux luths et aux flûtes ; dans l'opéra de Pékin, elle est le principal accompagnateur de la voix ; on la retrouve jusque dans les fanfares du Zhejiang (*Zhedong luogu*), bien qu'elle soit généralement réservée aux musiques plus intimistes.

La forme générale ne varie guère : un long manche, en bois dans le Nord, souvent en bambou dans le Sud, traverse une caisse de résonance. Les deux cordes en métal sont tendues par des chevilles fixées dans le haut du manche, dont elles sont écartées, si bien que l'instrument ne possède pas de touche. Le raccourcissement des cordes par les doigts (traditionnellement les phalanges) suffit à varier la hauteur. Les cordes sont attachées au bas de la caisse et passent sur un chevalet reposant sur la table, généralement en peau (le *banhu* a quant à lui une table en bois). Le déplacement d'un anneau (souvent un simple fil) faisant office de cordier permet d'ajuster leur longueur vibrante. La caisse est cylindrique sur les plus anciennes illustrations et le *erxian* du Fujian, hexagonale le plus souvent, octogonale parfois, hémisphérique quand elle est faite par exemple d'une noix de coco (c'est le *yehu* du Fujian et du Guangdong). L'archet passe entre les deux cordes et l'on joue soit avec l'intérieur, soit avec l'extérieur de la mèche, abondamment colophanée par l'aller et retour sur un bloc de résine fondue sur le haut de la caisse. L'archet est convexe et particulièrement long (près d'un mètre) dans le cas du *banhu*. Une variante, maintenue en Mongolie et dans le Nord, encore spécifiée au début du XIX^e^ siècle dans le répertoire du *Xiansuo*, est la vièle à quatre cordes (*sihu*), qui pourrait descendre du luth à archet *kobuz*.

Une très grande variété de timbres a été obtenue en modifiant l'un ou l'autre des éléments constitutifs de l'instrument. Une tout autre démarche a abouti à la constitution d'une famille de vièles de tailles croissantes, allant de la soprano à la contrebasse. Ces croisements des lutheries occidentale et chinoise sont des aberrations acoustiques. La petitesse de la caisse, accordée avec le registre aigu de l'instrument, lui procurait un timbre chaleureux en déterminant des fréquences de résonance proches de celles de la voix. Agrandie, cette caisse produit un son de tonneau, creux, favorisant certaines notes au détriment des autres.

Le répertoire solo de la vièle *erhu*

> Le Paganini chinois [...] produit une série continue de grincements, de miaulements faibles, qui donnent l'idée des vagissements de l'enfant nouveau-né d'une goule et d'un vampire.[1]

Aujourd'hui, la vièle à deux cordes compte, avec la flûte traversière *dizi* et surtout le luth *pipa*, parmi les instruments les plus populaires de Chine, les plus répandus, les plus caractéristiques. Cette place a valeur de symbole pour un instrument riche, au timbre prenant, aux accentuations variées, relégué pendant des siècles dans l'ombre, à l'origine bâtarde, réservé aux musiciens de dernier rang. Parfaite antithèse sociologique de la cithare *qin*, elle l'égale peut-être musicalement. Son essor au XX^e^ siècle suit celui de la musique des professionnels. Son histoire tout entière se résume, si l'on s'en tient à son répertoire solo, à celle de deux figures opposées: d'une part l'aveugle errant au destin tragique incarné par Abing et de l'autre le professionnel rompu à toutes les techniques, y compris occidentales, à l'exemple de Liu Tianhua.

Abing

Hua Yanjun, surnommé Abing, est né à Wuxi, dans le Jiangsu, en 1893. Il apprit à jouer de tous les instruments populaires auprès d'un maître taoïste. Devenu aveugle, il gagna sa vie en jouant en solo. Virtuose, doué d'une formidable intelligence musicale, il sut renouveler totalement les répertoires du *erhu* et du *pipa* en adaptant des thèmes traditionnels à des formes complexes, utilisant toutes les possibilités de variation et d'ornementation, à tel point que l'analyse est souvent bien en peine de distinguer les thèmes originaux des airs traditionnels. L'expressivité de la vièle s'accrut fortement avec l'utilisation de tout le registre. Quelques enregistrements de ses exécutions ont été effectués au magnétophone à fil en 1950[2], juste avant sa mort; retranscrits et rejoués, ils sont devenus des classiques absolus. Si d'autres joueurs depuis, comme Wang Guotong, sont parvenus à l'égaler techniquement, nul n'a été capable comme lui de trans-

1. Hector Berlioz, «21e soirée», *op. cit.*, p. 318.
2. Semble-t-il par Yang Yinliu lui-même.

mettre le flambeau d'une création totalement intégrée dans la tradition.

Le jeu moderne, avec le bout des doigts et non plus les phalanges, a permis une plus grande aisance dans les traits; combiné avec l'adoption du tempérament égal par les professionnels, il a contribué à ôter certaines des spécificités les plus remarquables de l'instrument. Le plus souvent, un accompagnement insipide et redondant à la cithare *yangqin* vient se substituer au silence intérieur que sculptait Abing.

Liu Tianhua

Né lui aussi dans le Jiangsu, Liu Tianhua (1895-1932), fils de lettré, a bénéficié non seulement de la formation traditionnelle de poly-instrumentiste, mais a suivi dès 1909 des cours de musique occidentale, en particulier de violon. D'abord professeur de musique au 5e lycée de la province du Jiangsu, où il dirigeait la meilleure harmonie militaire du pays, sa carrière le mena à Pékin en 1922, où il fut nommé à l'Université nationale. Il s'employa à retranscrire les musiques populaires et publia en 1930 les partitions du chant du célèbre chanteur d'opéra de Pékin Mei Lanfang, puis des partitions de musiques locales et des airs bouddhiques. Il est passé définitivement à la postérité grâce surtout à ses nombreuses compositions pour *erhu* solo, au répertoire de tous les professionnels, au programme de tous les examens et de tous les récitals. Ces œuvres marient avec une grande habileté techniques occidentales d'écriture et mélodies traditionnelles ou «à la chinoise»; elles tirent remarquablement parti du caractère tantôt élégiaque et tantôt vif de l'instrument.

Le répertoire ainsi élaboré par l'aveugle et le lettré, s'il ne prétend pas à la gloire de l'antique, inscrit la musique du *erhu* au firmament des musiques universelles. Les multiples tentatives de «concerto pour violon chinois» n'ajoutent rien à son lustre. La haute virtuosité de rigueur a conduit les instrumentistes au rôle d'interprètes spécialistes, quand les joueurs de vièle naguère se contentaient d'être... des musiciens. On préférera donc l'audition des vieux maîtres amateurs, dont l'art ne connaît qu'une exigence, celle de l'oreille.

LES INSTRUMENTS ET LES MUSIQUES DES MINORITES

Le chinois, *lingua franca*, langue du colonisateur, du lettré, du fonctionnaire, ne permet de verbaliser que le discours officiel sur la musique. L'étude des cultures minoritaires impose des démarches spécifiques, plus proches du terrain, plus éloignées de l'écrit. Elle s'annonce riche d'enseignements pour la musique chinoise, en particulier à travers l'organologie[1].

Le critère de la langue reste le meilleur marqueur des entités culturelles. Il permet de distinguer de la population majoritaire han les groupes toungouse et coréen du Nord-Est, malayo-polynésien de Taiwan, môn-khmère du Yunnan, thaï et tibéto-birman du Sud-Ouest, turc de l'Ouest et mongol du Nord. Les spécificités musicales recoupent étroitement celles linguistiques, et témoignent du même phénomène centrifuge: la musique ne reconnaît pas les frontières étatiques. Le seul groupe à n'exister qu'en Chine, les Mandchous, a subi la plus forte assimilation.

Les différences sont si criantes qu'il semble provisoirement nécessaire de relever quelques convergences.

Les orgues à bouche, si chinois, figurent parmi les instruments emblématiques des Miao, des Yao et des Môn-Khmers, qui ont également conservé l'usage des tambours de bronze et des cithares en bambou, ailleurs disparus. Mais les Dong pratiquent le chant polyphonique, inconnu chez les Han.

Les formations instrumentales des Ouïgours, avec leurs luths et hautbois, cousins des *pipa*, *guanzi* et *suona*, ont suivi une évolution différente de la chinoise à partir d'une origine commune, dont on trouve la trace dans les peintures de Dunhuang et le *daqu* de l'époque Tang. Certains traits, comme les rythmes impairs et la gamme heptatonique, leur sont spécifiques[2].

1. Voir Institut de recherches sur les arts des minorités de l'Institut central de recherches sur les minorités (*Zhongyang minzu xueyuan shaoshu minzu yishu yanjiusuo*), «Encyclopédie des instruments de musique des minorités de Chine» (*Zhongguo shaoshu minzu yueqi zhi*), Pékin, 1986. Voir aussi Du Yaxiaong, «Musique des minorités de Chine» (*Zhongguo shaoshu minzu yinyue*), vol. 1, Pékin, Zhongguo wenlian, 1986.

2. Voir Sabine Trébinjac et Jean During, *Turkestan chinois/Xinjiang, musiques ouïgoures, op. cit.* Voir aussi Wang Rong, Yan Honggui, éd., «L'art musical et chorégraphique de la route de la soie» (*Sichou zhi lu yuewu yishu*), Urumchi, Xinjiang renmin, 1985, et Zhou Jingbao, «La musique et la culture de la route de la soie» (*Sichou zhi lu de yinyue wenhua*), Urumchi, Xinjiang renmin, 1987.

Le lamaïsme tibétain et mongol a fortement influencé le bouddhisme chinois, profitant du soutien impérial des Yuan puis des Qing, et les danses masquées *cham* ont leur pendant dans le théâtre d'exorcisme *nuo* et les rituels taoïstes, jusqu'au *Nô* japonais.

Un certain nombre de genres, comme le *Dada* des Yuan ou le *Xiansuo* des Qing, souvent intégrés à la cour impériale, proviennent de Mongolie[1]. Mais l'absence d'élites de tradition confucéenne y a fortement limité l'influence chinoise. L'existence d'instruments à l'origine commune (cithares, vièles) ne doit pas masquer l'autonomie absolue d'une culture de la steppe et de la forêt, des chevaux, du culte du ciel-père et de la terre-mère, encore imprégnée de nomadisme. Le placement palatal de la voix masculine chez les Mongols du Sud atteste d'une grande résistance à l'assimilation, même s'il ne se confond pas avec la fameuse voix diphonique en usage en Mongolie extérieure.

1. La trop fameuse «gamme mongole» qu'exprimerait la notation *gongche* ne constitue qu'une mauvaise interprétation de données historiques pourtant aisément vérifiables.

4

LES INFLUENCES CHINOISES HORS DE CHINE

L'EXTREME-ORIENT

> La vieille Chine est morte, mais un faible reflet persiste encore chez les nations autour d'elle qui jadis ont reçu son coup de lune : en Annam les costumes de cérémonie des mandarins, qui sont restés ceux des Ming ; en Corée l'orchestre confucéen de cloches et de lames de jade ; au Japon cette compagnie de chanteurs et de danseurs qui maintient héréditairement à la Cour impériale les traditions de l'époque Tang.[1]

Japon, Corée et Viet-nam ont été considérablement influencés par la Chine. Longtemps les lettrés y ont appris les classiques confucéens, et l'écriture utilise encore nombre de caractères chinois. Un double aveuglement obscurcit la question des rapports de ces cultures avec la Chine : d'une part, les documents écrits, souvent l'œuvre de lettrés soumis ou singeant les valeurs chinoises, occultent selon des *a priori* idéologiques l'apport autochtone, tout en soulignant leur propre fidélité ; d'autre part, les mêmes mots ou les mêmes objets peuvent cacher des concepts et des pratiques en fait différents. Les listes des instruments importés, notées dans les annales coréennes[2] ou japonaises, se révèlent délicates à interpréter, car les noms, tout particulièrement pour les percussions et flûtes, peuvent différer de ceux connus en Chine même.

Une musique se compose d'un répertoire, des instruments et des techniques et particularités de style propres à son exécution.

1. Paul Claudel, «Bougakou» (1926), *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, rééd. 1974, p. 189.
2. D'après Hai-Yup Yang, *La Musique bouddhique en Corée*, Presses de l'Université nationale de Seoul, 1982, p. 8 et sq.

Rien ne le prouve mieux, quoiqu'*a contrario*, que l'exemple du *Gagaku* japonais: instruments et répertoire chinois, musique japonaise. L'échange entre les trois pays ne s'effectue pas dans un seul sens: par exemple, le premier ethnomusicologue à avoir enquêté en Chine, le Japonais Tanabe Hisao, a écrit une «Histoire de la musique chinoise» (*Chugoku [no] ongaku shi*), la première de ce genre publiée (en traduction) en Chine[1].

Corée

Les premiers instruments, répandus à l'époque de Koguryô (—19 à 935), appartiennent à la musique de vents et percussions (*guchui*), importée au Japon à la fin du VII[e] siècle sous le nom de *Komagaku*. Plus tard y fut introduite la musique de la cour des Tang. En 1114, l'empereur Huizong des Song envoie au roi Yejong de Koryo 167 instruments de la musique de banquet (*Yanyue*)[2] et, deux ans plus tard, 428 instruments de la musique des sacrifices confucéens[3]. En 1361, l'invasion des Turbans rouges détruit presque tous ces instruments[4].

Au-delà de l'existence même de tel ou tel instrument chinois en Corée, l'étude comparative, encore embryonnaire, s'annonce riche d'enseignements et de surprises. Ainsi, le duo orgue à bouche-flûte verticale, dont j'ai vainement cherché la trace en Chine, demeure traditionnel en Corée (duo de *saeng'hwang* et de *tanso*). Excepté sans doute la musique du rituel royal ou du cérémonial confucéen, il semble que musiques, airs, instruments et techniques transférés de Chine en Corée aient subi une acculturation importante. Aux oreilles chinoises, tous sonnent étrangers: les rythmes à trois temps, la formidable importance de la dynamique, la complexité des longues phrases, l'énergie du geste instrumental apparaissent bien autochtones.

Japon

De multiples chemins menèrent de Chine au Japon, depuis le Nord ou le pays de Wu (autour de l'actuelle Shanghai), en passant

1. Tianbian Shangxiong (Tanabe Hisao), traduit par Chen Qingquan, *Zhongguo yinyue shi*, Shanghai, 1937.
2. «Histoire de la dynastie de Koryo» (*Koryo-sa*), 70. 28a-b.
3. «Histoire de la dynastie de Koryo» (*Koryo-sa*), 70. 5a-9b.
4. Voir Robert C. Provine, «La musique rituelle chinoise en Corée», *Revue de Corée*, vol. XII, printemps 1980, pp. 16-32.

par la Corée ou directement. La Chine elle-même n'a parfois servi que d'étape à des musiques venues d'Asie du Sud-Est ou de l'Inde[1]. Le musée impérial Shôsôin[2] a conservé les instruments de musique reçus en 756 de la cour chinoise, véritable trésor. Un répertoire daté de 780 donne une autre liste d'instruments en provenance de Chine. Le Japon a aussi préservé de nombreuses partitions, déjà évoquées, dont certaines parmi les plus anciennes. Les échanges ont continué bien au-delà de la grande période de l'introduction du bouddhisme, avec par exemple l'importation du luth à trois cordes (*sanxian* chinois, *shamisen* japonais) vers 1560 et de la vièle (*kokyû*) vers 1720.

Cependant, l'étude des sources japonaises, en particulier des écrits théoriques, a conduit à de nombreuses contre-vérités. Transformées par les conceptions esthétiques autochtones, même les pièces originaires de la cour des Tang jouées sur instruments originaux sont devenues, avec le temps, irrémédiablement japonaises dans leur lenteur, leur intériorisation si profonde du silence, et la si grande différenciation des fonctions des instruments à l'intérieur d'un ensemble.

Viet-nam

Des lithophones aux tambours de bronze, le Vietnam a encore beaucoup à nous apprendre sur la musique chinoise de l'antiquité. Véritable Indo-Chine, le Viet-nam a subi l'influence de ces deux grandes cultures. Occupé au IIe siècle avant notre ère, le Nord du pays est transformé en commanderie chinoise. Aux IVe-VIe siècles, le royaume indépendant du Linyi (Champâ) établit des rapports avec la Chine du fleuve Bleu. Les Tang s'étendent jusqu'au centre du Viet-nam. En 939 seulement, le pays accédera à une indépendance, qu'il ne perdra plus que sous les Mongols puis, brièvement, au début du XVe siècle. Curieusement, cette longue vassalité laisse peu de traces musicales directes. Plus que par l'occupation militaire, la culture chinoise semble avoir exercé

1. Voir Paul Demiéville, «La musique [chame] au Japon», *op. cit.*, pp. 199-226, traitant de la musique du Champa (chinois *Linyi*, japonais *Rinyû*) importée au Japon à la fin du premier millénaire. Voir aussi «Bugaku», *Hôbôgirin* II, Tokyo, 1930, pp. 150-157.

2. Hayashi Kenzo, Kyôichi Taki, Kishibe Shigeo, Subuhiro Shiba, «Instruments de musique du Shôsôin» (*Shôsôin no gakki*), Tokyo, 1967.

une influence à travers l'émigration de populations du Sud de la Chine et les échanges maritimes, nombreux depuis Amoy et Canton.

Les musiques et instruments chinois adoptés par les Viêts correspondent beaucoup plus à ceux des dynasties Ming, si ce n'est Qing: musique des sacrifices confucéens et des rituels bouddhiques, flûte traversière en bambou (*dich* ou *sao*), flûte droite (*tiêu*), cithare à chevalets mobiles (*dàn tranh*), luth piriforme à quatre cordes (*dàn ty ba*), luth en forme de lune (*dàn nguyêt*), vièle à deux cordes (*dàn nhi*).

Malgré l'adoption de la notation *gongche*, d'une terminologie et de nombreux instruments d'origine chinoise, la finesse des ornements et l'attachement à la justesse expressive à l'intérieur d'un système modal particulier témoignent d'une originalité profonde et d'une sensibilité propre[1].

L'OCCIDENT

Malgré des siècles de contact, les apports chinois en Occident ont été extraordinairement limités dans le domaine de la musique. Rien de comparable à l'invention de la poudre, de la boussole ou du papier. Quelques citations anecdotiques marquent la *Turandot* de Puccini, alors que son livret est tiré des *Mille et une Nuits*. L'air du célèbre carillon de Big Ben proviendrait des rituels confucéens. Le gong, que la Chine n'a sans doute pas inventé, l'anche libre et, peut-être, la flûte traversière sont les seules contributions marquantes.

L'anche libre

L'orgue à bouche chinois, origine de l'accordéon et de l'harmonica

Symbolique des musiques populaires européennes, et même de la musique «bien française», l'accordéon ne vient ni des Grecs

1. On lira avec intérêt l'œuvre de Tran Van Khê, à laquelle on trouvera une introduction, avec bibliographie, dans «Tran Van Khê et le Viet Nam», *La Revue musicale*, nos 402-403-404 (compte rendu dans les *Cahiers de musique traditionnelle* 2, Genève, 1990, pp. 282-283).

ni des Romains, ni des Celtes ni des Arabes: il a été inventé au XIX^e siècle par des facteurs d'instruments qui avaient découvert en démontant des instruments chinois un principe de production du son jusqu'alors inconnu: l'anche libre, une petite plaque dans laquelle est découpée une ouverture où vibre une languette. Curieusement, la découverte avait été manquée deux siècles plus tôt.

Une rencontre manquée

En 1636, le père Marin Mersenne publie à Paris une somme monumentale sur la musique de son temps, *L'Harmonie universelle*. Nous y lisons au chapitre «des Instruments à vent» la proposition XXV, intitulée «Expliquer tous les autres instruments qui se servent du vent pour sonner, & particulièrement ceux des Indes»:

> Quant aux instruments des Indiens, j'en représente seulement ici un, [une figure représente un orgue à bouche en radeau], qu'ils font de cannes, ou de roseaux que je représente par cette figure, qui m'a été envoyée du rare cabinet du sieur Claude Menetrie par Monsieur Jean Baptiste Dony Gentilhomme et Secrétaire de l'Eminentissime Cardinal Barberin. Il semble que les trous FF déterminent l'aigu des sons de chaque Chalumeau, quoique les languettes CP semblables à celle qui est figurée à part EP, m'en fassent douter: ce qu'il est aisé de savoir en voyant cet instrument dans ledit cabinet. Or cet instrument est quasi semblable à nos Orgues, & on peut faire un excellent Concert de Flûtes, dont un seul homme pourra jouer par le moyen d'une peau semblable à celle de la Musette.[1]

D'est en ouest

Le père jésuite Joseph-Marie Amiot, né en 1718 à Toulon, arrivé en 1750 en Chine, écrit le 15 septembre 1766 au ministre des Affaires étrangères Bertin une lettre annonçant l'envoi, parmi d'autres instruments, de *sheng*. «On en trouvera la description à l'article 9 de la première partie [de mon *Mémoire sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes*]; sur chaque tuyau de l'instrument j'ai écrit le nom du ton qu'il donne.» Ailleurs, il mentionne l'envoi de deux paires de petits et de grands *sheng* obtenus grâce à un antiquaire chinois. Un de ces instruments figurait encore récemment dans l'inventaire du Musée de

1. Réédition CNRS, Paris, 1975, t. 3, p. 308.

l'Homme : « L'orgue à bouche. Ancienne collection Bertin n° 2. Déposé par la Bibliothèque nationale au Musée d'Ethnographie, n° 225 de l'ancien fonds ; puis, cédé au Musée Guimet et revenu au Musée d'Ethnographie en 1930 »[1].

Ces instruments chinois, expédiés par les jésuites, démontés par des facteurs d'instruments en quête de nouveautés, permettront de découvrir l'anche libre et sa propriété de produire une hauteur précise ne nécessitant pas l'accouplement à un tuyau. L'invention née de cette rencontre ne se limite donc pas au plagiat. Avec l'adoption, non d'un instrument, compris comme un ensemble de techniques et de doigtés, mais d'un principe acoustique, l'Occident avait enfin la possibilité de faire un orgue sans tuyaux, et donc portable. De plus, le timbre produit par l'anche libre, très riche en harmoniques, convient bien aux musiques de plein air et rappelle la stridence de la vièle à roue ou des cornemuses.

L'isolation de l'anche libre

Au début du XIX^e^ siècle, l'anche libre est dans l'air européen. Vers 1800, un physicien de Saint-Petersbourg, Kratzenstein, isole l'anche libre. L'orgue fabriqué par G. J. Vogler à Darmstadt l'utilise. En 1810, le Français Gabriel Joseph Grenié construit un « orgue expressif » combinant le tuyau et l'anche libre. Le premier harmonica à bouche de David Buschmann, en 1828, précède d'un an le premier *Akkordion* à soufflets du Viennois C. Demian et le concertina du Londonien C. Wheatsone. En 1834, D. Cavaillé-Coll invente le premier harmonium, le « poïkilorgue », sans tuyaux. Jusqu'en 1880 l'accordéon n'aura qu'un seul clavier. L'accordéon tel qu'on le connaît a donc à peine un siècle. Il est le fruit d'une rencontre, puis d'une patiente adaptation répondant à la demande des musiciens.

D'ouest en est

L'harmonium a trouvé sa place dans les musiques populaires du Pakistan, et même la Chine l'a adopté un temps[2], sans y

1. Voir Ysia Tchen, *La Musique chinoise en France au XVIII^e^ siècle*, Paris, Publications orientalistes de France, 1974.
2. Il fait partie des instruments de *Jiangnan sizhu* dont Yang Yinliu donne la liste dans sa « Collection de musique classique » (*Yayin ji*), Shanghai, 1926.

reconnaître le descendant du vénérable *sheng*, tandis que sous l'influence soviétique l'accordéon a bien failli, dans les années 1950, remplacer tous les instruments traditionnels. Le nom d'«instrument à bouche» (*kouqin*) désigne désormais en Chine non plus la guimbarde autochtone, mais son lointain descendant, l'harmonica. La terre est ronde, l'anche libre en fournit la preuve.

La flûte traversière

Robert Meylan[1], après Curt Sachs[2], évoque les origines supposées de la flûte traversière en Chine, tandis que les Chinois tiennent les Tibétains pour son inventeur. Les textes[3] se rapportent en fait à l'usage par les Qiang, une minorité du Gansu et du Sichuan, d'un instrument à vent vertical qui pourrait bien être une clarinette double. La question de l'origine de la flûte traversière doit être distinguée de celle de l'existence à telle ou telle époque de flûtes traversières en tel ou tel lieu: la traversière, présente dans l'Occident préhistorique, a subi une longue éclipse avant son importation d'Orient aux temps médiévaux. Un phénomène semblable a pu se produire en Chine.

L'antiquité chinoise a connu la flûte traversière. La plus ancienne date des Royaumes combattants[4]. En Inde, elle apparaît il y a deux mille ans[5], mais sa morphologie se retrouve en Chine quelques siècles plus tard, vraisemblablement introduite avec le bouddhisme. Pour les musicologues japonais[6], la traversière japonaise (*oteki*) venue de la cour des Tang est celle originaire d'Inde. La date de l'apparition de la membrane-mirliton et des évents de la *dizi* reste aussi problématique, mais ne remonterait pas à plus d'un millénaire, vraisemblablement à l'époque Song.

Ajoutons que des briques de Jiayuguan, dans le désert de Gobi, peintes vers le IV^e^ siècle, montrent une flûte oblique jouée

1. Robert Meylan, *La Flûte*, Lausanne, Payot, 1974.
2. Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Hilversum, Frits A. M. Knuf, 1965, p. 97.
3. Ma Rong, «Poème lyrique du *changdi*» (*Changdi fu*), dynastie Han.
4. Il en a été retrouvé dans la tombe du marquis Yi de Zeng, datant du V^e^ siècle avant notre ère.
5. Claudie Marcel-Dubois, *Les Instruments de musique de l'Inde ancienne*, Paris, 1941, p. 72.
6. Hayashi Kenzo, Kyôichi Taki, Kishibe Shigeo, Subuhiro Shiba, «Instruments de musique du Shôsôin», (*Shôsôin no gakki*), Tokyo, 1967.

par un moustachu, sans doute un éleveur nomade turco-tatar. Par ailleurs, un chercheur chinois[1] affirme que la *hora* de Roumanie pourrait bien avoir une origine chinoise.

On aura compris la fragilité des hypothèses en matière de migration des instruments. Les interactions multiples entre les civilisations grecque, indienne, persane et chinoise et le rôle des nomades n'ont pas encore fait l'objet d'une évaluation définitive. Il faut, semble-t-il, chercher sur la Route de la soie, dans les civilisations de Kuchâ et de Samarkand, chez les Scythes, les Sogdiens et les Parthes, la clé de nombre de nos interrogations.

1. Niu Longfei, *op. cit.*, p. 283.

CONCLUSION

A PROPOS D'UNE HISTOIRE DE LA MUSIQUE CHINOISE

> Le fait d'avoir une histoire, c.-à-d. de s'exprimer à l'aide de formes en constante évolution offrant une succession continue de musique nouvelle, est inhérent au concept occidental de la musique, caractérisée par son origine grecque et en conséquence par l'opposition théorie-pratique. Considérée dans ce contexte historique, la musique est un événement propre à l'Occident [...] la musique chinoise constitue un problème particulier.[1]

Les historiens de la musique chinoise, de Tanabe Hisao à Yang Yinliu, ont démontré la possibilité d'écrire une histoire au sens classique du terme, en l'inscrivant dans une suite de grandeurs et de décadences[2]. Une histoire historiciste de la musique chinoise ne pose en effet pas de difficultés; elle se présente comme une simple succession d'événements, suivant le temps linéaire des chroniques[3].

La musique chinoise a une histoire de plus de sept mille ans. L'époque archaïque, marquée par les ensembles de prestige mêlant chants et danses, élabore un système fondé sur la symbolique des cinq éléments et du *yin-yang*, en accord avec la dualité

1. Hans Heinz Eggebrecht, «Histoire de la musique», dans Marc Honneger, éd., *Science de la musique*, vol. 1, Paris, Bordas, 1976, p. 463.

2. Voir Huang Xiangpeng, «On the preservation and development of traditional Chinese music», *Working document for the Symposium on Traditional Music in Asia and the Pacific as a Source of Inspiration for Contemporary Music Development*, Pékin, 15-19 juin 1987, Rapport d'étude de la Division du développement culturel et de la création artistique de l'Unesco n° 44, repris en chinois (*Lun Zhongguo chuantong yinyue de baocun he fada*), *Zhongguo yinyue xue*, 1987, n° 4, pp. 4-21.

3. Voir l'éditorial «Tentons l'expérience», *Annales, op. cit.*

rites séparateurs/musique unificatrice. La création de l'empire en 221 avant notre ère s'accompagne de la destruction de cette culture, compensée par la création des Bureaux de la musique (*Yuefu*). La période médiévale (principalement Tang) se caractérise par les apports de l'étranger et la création de grands ensembles instrumentaux. L'occupation mongole voit naître l'opéra. Mais la dynastie Ming impose un retour à l'antique et à l'orthodoxe. Sous les Qing, les musiques populaires se développent, en provenance de la cour, tandis que l'opéra de Pékin réunit les genres locaux et anciens. La République voit la naissance des solos instrumentaux, sous l'influence grandissante de l'Occident.

Parallèlement, la musique confucéenne et le *qin* avaient préservé le savoir et l'art antiques.

Voilà à quoi se résume la vulgate[1]. Sa conception de l'histoire, aujourd'hui dépassée, doit maintenant être complétée par des études prenant en compte le temps long, les innovations, les transformations, les mentalités, les perceptions, les processus cognitifs. La musique chinoise a une histoire faite d'oublis et de surgissements, d'apports et de développements, de pertes et de questions.

UN JEU SANS FIN

Brimé plus souvent que loué par les idéologues, le musicien occupe la place centrale dans tout rituel. Sa conceptualisation s'organise autour de correspondances avec le système des cinq éléments et celui des mois lunaires. Son esthétique doit beaucoup à la calligraphie, à la peinture de paysage avec ses lunes, ses nuages, ses montagnes et ses cascades. Son discours a emprunté au droit, à la métrologie, à la poésie aussi.

Echo spontané de la nature, la musique en Chine est résonance. Construction savante, elle doit moins à la littérature qu'à

1. On trouvera un exposé de la vulgate dans l'entretien avec Feng Wenci, «La musique traditionnelle chinoise», *Littérature chinoise*, trimestre 2, 1985, pp. 95-113. Voir aussi Tran Quang Hai, «Bref aperçu de la musique chinoise», notice du disque *Chine. Musique classique. Musique des minorités ethniques du Sud. Conte régional. Opéra de Pékin*, Playasound PS 65048, 1989, pp. 3-6. Compte rendus critiques par Henri Lecomte, *Trad. magazine* n° 10, mai-juin 1990, p. 62 et par Frank Kouwenhouven, *Chime newsletter* n° 2, automne 1990, pp. 110-111.

la combinatoire et au ludique. Liée à des styles spécifiques, elle réclame des techniques de jeu sophistiquées: coups de langue et d'archet, doigtés, articulation, tout un arsenal corporel, proche de celui développé dans la conduite du souffle, le *qigong*. Mise en forme du temps, elle ne surgit pas à la manière d'une création et ignore le génie, l'inspiration. Collective, elle unit la communauté; individuelle, elle permet la méditation.

Elle ne se compare qu'au jeu, mais le plus riche: règles définies, subtils non-dits, inventivité, interactions entre partenaires; mais aussi jeu entre les éléments sans lequel une machine ne fonctionne pas: «l'idée de jeu assemble, en un équilibre instable et paradoxal, les deux groupes notionnels formés par les concepts de liberté, d'ouverture, d'espace vide, d'une part — et d'ajustement, de contact, de clôture systémique d'autre part»[1]. Longtemps associée au jet de flèches, elle vient, en tête des attributs du lettré, avant les échecs, et bien avant calligraphie et peinture. Dans «jouer» (*you*), il y a nager, flotter, se divertir, errer, et encore vagabonder, nomadiser, toutes caractéristiques musicales. Jeu, joie, plaisir, se dit aussi *yule*, où *yu* s'écrit avec la clé de la femme et où *le* emploie le caractère même, prononcé différemment, de «musique» (*yue*).

1. J. Henriot, «Jeu», dans Sylvain Auroux, *Les Notions philosophiques, dictionnaire*, t. 1, Paris, PUF, 1990, p. 1391.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES EN LANGUES OCCIDENTALES

Ouvrages de référence

Le Granet et le Gernet, deux grands classiques de la sinologie, permettent un accès aussi facile que possible à un monde encore lointain. Aucune étude d'ensemble sur la musique chinoise n'est jusqu'ici irréprochable. Needham fournit de nombreuses références et matière à des analyses plus actuelles. L'œuvre de Picken et de son équipe, les travaux sur l'esthétique de De Woskin vont bien au-delà de tout ce qui a été fait dans le domaine en Chine, de même que les divers articles de Demiéville.

Généralités

GENTELLE Pierre, éd., *L'Etat de la Chine*, Paris, La Découverte, 1989. Complète pour la période actuelle le travail de Jacques Gernet.

GERNET Jacques, *Le Monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1972. Tout sur la Chine, malheureusement trop peu sur sa musique.

GRANET Marcel, *La Pensée chinoise*, 1re éd. 1934, rééd. Paris, Albin Michel, 1968. Tout sur la pensée chinoise, y compris la symbolique et la numérologie musicales.

NEEDHAM Joseph & ROBINSON Kenneth, *« Sound », Science and Civilisation in China*, vol. IV.1, Cambridge University, 1962. De multiples références aux objets et textes concernant tout spécialement la musique et la science acoustique de l'Antiquité.

Epoque archaïque

DE WOSKIN Kenneth, *A Song for One or Two, Music and the Concept of Art in Early China*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies,

University of Michigan, 1982. Une approche esthétique qui débouche sur une vision d'ensemble.

GRANET Marcel, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, PUF, 1959.

— *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, 1919, rééd. Albin Michel, 1982. Discutées et passionnantes, des thèses extrêmement riches et argumentées sur l'origine folklorique de la culture de cour.

VANDERMEERSCH Léon, *Wangdao la voie royale, recherches sur l'esprit des institutions de la Chine antique*, Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, 2 vol., 1977 et 1980. Cette étude très fournie sur les rites donne les bases indispensables à la compréhension des Classiques.

Epoque Tang

DEMIÉVILLE Paul, *«Bombai»*, dans *Hôbôgirin. Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme...*, vol. 1-2, Tokyo, Maison franco-japonaise, 1929-1930, pp. 93-113. Une étude merveilleusement érudite sur la psalmodie bouddhique, ses origines et ses techniques.

— *«Bugaku»*, *ibid.*, pp. 150-157. L'étude de référence sur la transmission des musiques de la cour des Tang au Japon

— introd., trad. et notes de: Jao Tsung-i, *Airs de Touen-houang*, Paris, CNRS, 1971. Une collaboration exemplaire éclairant la découverte de documents sur les chants de l'époque médiévale.

GIMM Martin, *Das Yueh-fu Tsa-lu des Tuan An-chieh. Beitrage zur Kulturgeschichte und Terminologie von Musik, Schauspiel und Tanz in der T'ang-dynastie, 1*, Wiesbaden, Harrasowitz, 1966. Traduction commentée des «Ecrits divers du Bureau de la musique» (*Yuefu za lu*) de Duan Anjie. Un monument d'érudition.

PICKEN Laurence, éd., *Music from the Tang Court*, vol. 1, Londres, Oxford University Press, vol. 2, 3, 4 et 5, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, 1987 et 1991. Cette série de transcriptions sur portées de partitions conservées au Japon constitue l'*opus magnus* de ce grand précurseur et de ses collaborateurs: Rembrandt Wolpert, Allan Marett, Jonathan Condit, Elizabeth Markham, Yoko Mitani...

Epoque Song

PIAN, Rulan Chao, *Sonq Dynasty Musical Sources and their Interpretation*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press,

1969. L'imbroglio des modes à l'époque Song. Un sujet délicat et complexe que l'auteur ne parvient malheureusement pas à éclaircir.

Cithare qin

GOORMAGHTIGH Georges, *L'Art du qin, deux textes d'esthétique musicale chinoise,* Bruxelles, Institut des hautes études chinoises, 1990. Une traduction admirable de deux textes essentiels: Ji Kang (223-262), «Essai poétique sur le *qin*» (*Qinfu*). Xu Shangying (1582?-1657?), «Les Saveurs du *qin* des torrents et des montagnes» (*Xihsan qinkuang*).

GULIK Robert Hans van, *The Lore of the Chinese Lute*, Tokyo, Sophia University, 1968. La légende du *qin*, un classique, limité par une présentation d'une musique qui gagne à être examinée dans un contexte plus large.

Cithare zheng

RAULT-LEYRAT Lucie, *Comme un vol d'oies sauvages, la cithare chinoise* zheng, Paris, Le Léopard d'or, 1987. Une monographie sûre, peut-être trop axée sur les textes au détriment de la musique.

Musique taoïste

TSAO Pen-Yeh et Law Daniel P. L., *Studies ot Taoist Rituals and Music of Today*, Hong Kong, The Society for Ethnomusicological Research in Hong Kong, 1989. Actes du premier colloque international sur le sujet.

Opéras

PIMPANEAU Jacques, *Promenade au Jardin des Poiriers*, Paris, Kwok-On, 1983. Une introduction indispensable aux opéras.

La vulgate

AALST J. A. van, *Chinese music*, Sanghai, 1884. L'auteur, employé aux douanes de Shanghai, détestait la musique chinoise.

AMIOT Joseph Marie, *De la Musique moderne des Chinois*, ms., B. N., entre 1755 et 1780.

— *Mémoire de la Musique des Chinois tant anciens que modernes*, Pékin, 1776. Deux ouvrages fort documentés, centrés presque exclusivement sur la vision officielle, encore qu'oblitérée par une écoute lacunaire. Musicien, le père jésuite Amiot arriva en Chine en 1755. Il apprit le chinois et s'intéressa en particulier à la

musique, assistant aux rituels impériaux. Il ne parvint jamais à apprécier les musiques chinoises qu'il entendait ou déchiffrait.

COURANT Maurice, «Essai historique sur la musique classique des Chinois», dans LAVIGNAC Albert, éd., *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, t. I, vol. 1, Paris, Delagrave, 1912, pp. 77-241. Sinologue, Maurice Courant fut secrétaire à l'ambassade de France en Chine.

COUVREUR Séraphin, trad., *Liki, Mémorial sur les bienséances et les cérémonies*, 2 t. (4 vol.), Paris, Belles-Lettres, 1950. Une traduction, discutable dans le détail, du *Liji*, ouvrage clé de la vulgate, attribué (faussement) à Confucius, avec texte chinois en regard et traduction latine.

FAGE Adrien de la, *Histoire générale de la musique et de la danse*, Livre I, «Musique des Chinois», Paris, Comptoir des Imprimeurs Réunis, 1884.

LALOY Louis, *La Musique chinoise*, Paris, Henri Laurens, s. d. (1910), 128 pp. Le sinologue Louis Laloy (1874-1944) était un musicologue connu, auteur d'une thèse sur «Aristoxène de Tarente, ou la musique de l'antiquité», Paris, 1904. Confident de Debussy, il fonda en 1905 le *Mercure musical*.

LEVIS J. H., *Foundations of Chinese Musical Art*, Pékin, 1936. L'auteur étudie en particulier la relation entre paroles et musique à travers les tons de la langue.

LIANG Ming-yueh David, *Music of the Billion*, New York, 1985. L'ouvrage de ce Sino-Américain, de lecture aisée, présente l'état actuel de la vulgate historico-littéraire au public non sinisant.

MA Hsiao-tsiun, «Chine», dans Marc Honneger, éd., *Science de la musique*, vol. 1, Paris, Bordas, 1976, pp. 190-192.

— *La Musique chinoise de style européen*, Paris, 1941. La première thèse universitaire française sur la musique chinoise, par un musicien qui vécut de l'intérieur l'émergence de la composition en Chine.

— «Le théâtre de Pékin», dans Jean Jacquot, éd., *Les Théâtres d'Asie*, Paris, CNRS, 1978, pp. 89-97.

— «Musique chinoise», dans Roland-Manuel, éd., *Histoire de la musique*, Encyclopédie de la Pléiade, vol. 1, Paris, Gallimard, 1960, pp. 283-304. Compositeur, ancien professeur d'histoire de la musique à l'université centrale nationale de Nankin, l'auteur est le père du violoncelliste Yo-yo Ma.

PERNY P., «Musique des Chinois», *Dictionnaire français-latin-chinois*, Appendice n° XIV, Paris, 1909, pp. 153-154. Comprend une intéressante liste des ouvrages chinois consultés.

REINHARD Kurt, *Chinesische Musik*, Kassel, 1956.

SOULIÉ Georges, *La Musique en Chine*, Paris, Ernest Leroux, 1911. Georges Soulié de Morant a écrit également sur l'opéra chinois.

TCHEN Ysia, *La Musique chinoise en France au XVIII^e siècle*, Paris, Publications orientalistes de France, 1974. Etude documentée, malheureusement affaiblie par des polémiques et rendue illisible par l'absence d'index et de table des matières.

TRAN Van Khê, «Musicales (traditions), 1. Musiques d'inspiration chinoise», *Encyclopedia Universalis*, vol. 11, Paris, 1980, pp. 451-457. Un des multiples articles de ce grand musicologue, qui a tant fait pour la reconnaissance des musiques orientales.

TSCHARNER E. H. de, «De l'esthétique du théâtre chinois traditionnel», dans Jean Jacquot, éd., *Les Théâtres d'Asie*, Paris, CNRS, 1978, pp. 71-77.

OUVRAGES DE REFERENCE EN CHINOIS

Institut de recherches musicales de l'Académie des arts, «Dictionnaire de musique chinoise» (*Zhongguo yinyue cidian*), Pékin, Renmin yinyue, 1984. (Il en existe une version piratée taiwanaise, sans *pinyin*.) Indispensable, un dictionnaire portant sur la musique au sens restreint du terme chinois, excluant donc l'opéra et les chantefables. Il sera complété pour toutes les datations d'ouvrages par un index très utile, comprenant les références concernant l'opéra:

— «Index des livres et partitions de musique en Chine» (*Zhongguo yinyue shupu zhi*), Pékin, Renmin yinyue, 1984.

Dans la grande tradition des encyclopédistes chinois, un imposant ensemble de fac-similés et de compilations de textes et d'images est en cours de publication par les Instituts de recherches musicales:

Institut de recherches musicales du Conservatoire central, «Collection de textes pour l'histoire de la musique chinoise ancienne» (*Zhongguo gutai yinyue shike jiyao*), Pékin, Zhonghua shuju, 1962.

— «Illustrations concernant l'histoire de la musique chinoise», (*Zhongguo yinyue shi cankao tupian*), 7 vol., Pékin, Renmin yinyue, 1955.

Institut de recherches sur les arts des minorités de l'Institut central de recherches sur les minorités (*Zhongyang minzu xueyuan shaoshu minzu yishu yanjiusuo*), «Encyclopédie des instruments de musique des minorités de Chine» (*Zhongguo shaoshu minzu yueqi zhi*), Pékin, 1986.

LIU Dongsheng, Hu Zhuanfan, Hu Yanjiu, «Recueil d'illustrations d'instruments de musique de Chine» (*Zhongguo yueqi tuzhi*), Pékin, Qing gongye, 1987.

LIU Dongsheng, YUAN Quanyou, «Guide illustré de l'histoire de la

musique chinoise» (*Zhongguo yinyue shi tujian*), Pékin, Renmin yinyue, 1988.

WU Zhao, éd., «Collection de pièces pour *qin*» (*Qinqu jicheng*), Pékin, Zhonghua shuju, 12 vol. parus depuis 1981.

WU Zhao et *al.*, éd., «Recueil sélectionné d'essais anciens sur la musique de la Chine» (*Zhongguo gutai yuelun xuanji)*, Pékin, Institut de recherches musicales du Conservatoire central, 1961, rééd. (en caractères simplifiés) Pékin, Renmin yinyue, 1981.

YANG Yinliu, «Brouillons d'une histoire de la musique chinoise ancienne» (*Zhongguo gudai yinyue shi gao*), 2 vol., Pékin, Renmin yinyue, 1981. La base de l'enseignement de l'histoire de la musique en Chine; Yang Yinliu utilise la présentation classique par dynasties, à manier donc avec précaution.

YUAN Jingfang, «Petit traité de musique chinoise instrumentale» (*Minzu qiyue xinchang shouce*), Pékin, Zhongguo wenlian, 1986. Le guide très pratique de ce professeur au Conservatoire central complétera pour le XX^e^ siècle le Yang Yinliu.

REVUES

Asian Music, Journal of the Society for Asian Music, Department of Asian Studies, 388 Rockfeller Hall, Cornell University, Ithaca, New York 14853-2505.

Cahiers de musique traditionnelle, Ateliers d'ethnomusicologie, Case postale 318, CH-1211 Genève 25.

Chime, Newsletter of the European Foundation for Chinese Music Research, P.O.Box 11092, 2301 EB Leiden, Pay-Bas.

Musica Asiatica, Cambridge University Press, The Edinburgh Building, Shafetsbury Road, Cambridge CB 2RU, Grande-Bretagne.

Newsletter, Association for Chinese Music Research, Bell Yung, Music Department, University of Pittsburgh, Pittsburgh, PA 15260, Etats-Unis.

On trouvera la liste de trente-six revues en chinois dans Bell Young, «Chinese musical journals», *Chime Newsletter* n° 2, automne 1990, pp. 54-57.

DISCOGRAPHIE

An Introduction to Chinese Opera, Zhongguo xiqu zhinan, quatre disques compacts Hong Kong Records HK 8.880043-46. Une anthologie tout à fait recommandable, en attendant l'édition d'enregistrements historiques et d'opéras pris dans un contexte plus traditionnel.

Chine du Nord, musique du théâtre d'ombres par la troupe paysanne de Luochuan (Shanxi), Traditions classiques de l'Orient vol. 1, Disques Espérance esp 8417. Un bon document sur une tradition paysanne du Nord.

Chine, Fanbai, Leçon du soir au temple de Quanzhou, Ocora C559080. L'intégralité d'un rituel bouddhique, enregistré dans un des plus fameux temples.

Chine, l'art du qin: Li Xiangting, Ocora C559100. Le grand répertoire solo, interprété par un grand virtuose, «une musique admirable, rayonnante de sincérité».

Chine, musique classique instrumentale, Playasound. PS65005. Enregistré à Taiwan. Contient le plus bel enregistrement connu de cithare *zheng* (une plage seulement).

Chine, musique classique, Ocora C559039. Les enregistrements de référence des grands maîtres de la musique instrumentale en solo des années 1950.

Chine, musique classique vivante, le Cercle d'art populaire, Ocora C559040. Du solo au petit ensemble, la maîtrise des professionnels actuels.

Dai Xiaolian, cithare qin, Ethnic B 6765. Le premier enregistrement autorisé de la petite-nièce du grand Zhang Ziqian, héritière de la tradition de l'école Guangling.

Fleuve jaune Ethnic B 6757. L'un des seuls ensembles professionnels vivant en Occident.

Grands maîtres du erhu: Wu Suhua, Chine, Ethnic B 6764. Une des grandes professionnelles actuelles.

Guangling Qin Music (excerpts), Hugo HRP718-2. Zhang Ziqian, Dai Xiaolian et Cheng Gongliang, trois musiciens remarquables, malheureusement édités dans des conditions frauduleuses.

Nan-kouan, chant courtois de la Chine du sud, Ocora C559004. L'ensemble Nan-sheng she, avec Tsai Hsiao-yüeh. Un sommet dans l'art de mêler les voix aux instruments.

LIEUX

LIBRAIRIES

You Feng, 45 rue Monsieur-le-Prince, 75006 Paris.
Le Phénix, 72 boulevard de Sébastopol, 75003 Paris.

BIBLIOTHEQUES

Bibliothèque nationale. Le fonds chinois du département des manuscrits fournira plus de documents que le département Musique. La Phonothèque nationale conserve un lot important de disques, principalement d'opéras.

Musée Guimet, 6 place d'Iéna, 75116 Paris. Bibliothèque accessible et riche dans tout le domaine extrême-oriental.

Musée Kwok-On, 44 rue des Francs-Bourgeois, 75004 Paris. La plus riche collection particulière de France concernant les opéras chinois; le fonds comprend de nombreuses partitions originales.

ENSEIGNEMENT

Un enseignement de base en langue chinoise, musique et musicologie ne suffit pas; il sera complété par une formation solide en ethnomusicologie et sinologie. Toutes les compétences requises existent dans l'université française, mais ô combien dispersées. Une initiation a existé à l'UER de Musique et musicologie de l'université Paris IV-Sorbonne. Des maîtres chinois de plus en plus nombreux séjournent en France, côtoyant des petits maîtres; le diplôme de sortie d'un grand conservatoire (Pékin ou Shanghai) fournit un bon critère de valeur. Un séjour en Chine est indispensable, bien qu'insuffisant en soi.

GLOSSAIRE DES TERMES CHINOIS

AIZI: petit hautbois du sud du Fujian.
AN ou ANSHENG: jeu pressé, sur la cithare *qin*.
BAN: claquette, voir PAIBAN.
BAN: rythme (tels *sanban, liushuiban, manban, kuaiban, yuanban*).
BANGU: tambour à une peau, généralement associé aux claquettes.
BANGZI: claves.
BANHU: vièle à deux cordes, à table d'harmonie en bois.
BAN YAN: respectivement «temps fort» (marqué par la percussion *ban*) et «temps faible» (littéralement «œil»).
BAYIN: «les huit sons», classification des instruments suivant les matériaux propre à la période archaïque, reprise dans la musique confucéenne: métal (cloches *zhong* et *bo*); pierre (lithophones *qing*); soie (cithares *qin* et *se*); bambou (flûtes *xiao* et *chi*); calebasse (orgues à bouche *sheng* et *yu*); terre (ocarina *xun*, percussion *fou*); peau (tambours *tao* et *tiangu*); bois (percussions *zhu* et *yu*).
BEI: conque.
BIAN: «changement», bémol; fonction, dans le système pentatonique *wusheng*, abaissant d'un demi-ton la hauteur à laquelle ce terme est accolé: si *gong* désigne un *do*, *biangong* désignera le *si*; terme utilisé par Constantin Brailoiu, suivant la leçon «pyen» de Maurice Courant, pour désigner dans sa théorie générale du pentatonisme les deux degrés supplémentaires *fa* et *si*.
BIANQING: lithophone, carillon de pierres.
BIANZHONG: carillon de cloches.
BILI: hautbois cylindrique.
BO: cloche.
BO: cymbales à mamelon étroit.
BOFU: caisse.
CHA: cymbales à large mamelon.
CHI: flûte traversière à embouchure centrale, aux extrémités bouchées.

CHIBA: flûte verticale à encoche.
CHUIDA: «sonneurs et batteurs», ensemble de percussions et vents.
CHUNBAO: claquette.
CHUNDU: claquette.
CUYUE: «musique rude».
DANG: petit gong suspendu.
DANPIGU: tambour à une peau.
DAOQU: «musique de la Voie», un des genres de la musique de cour des Tang.
DAPU: «réalisation» sous forme de transcription ou d'interprétation d'une pièce de cithare *qin* notée en tablature.
DAQU: «grande pièce», forme en honneur sous les Tang, composée de divers mouvements (typiquement trois) et combinant musique instrumentale, chant et danse.
DI: flûte, dans l'antiquité verticale ou traversière.
DIAO: mode ou air.
DIAOSHI: mode, aspect.
DIMO: mirliton.
DISE: système modal populaire.
DIZI: flûte traversière, à six trous de jeu et mirliton.
DONGXIAO ou XIAO: flûte verticale à encoche; dans l'antiquité flûte de Pan à tuyaux ouverts, voir PAIXIAO.
DUAN: section.
ERHU: vièle à deux cordes.
ERXIAN: vièle à deux cordes.
FALING: «cloche de la loi», à l'origine instrument de la religion lamaïste, à la tête en pointe de diamant (*vairocana*); tibétain *drilbu*.
FALUO: conque.
FAN ou FANSHENG: jeu en harmoniques.
FANBAI: psalmodie.
FANBEI: conque.
FANDIAO: modulation.
FANGSHENG: orgue à bouche carré.
FANGXIANG: jeu de lames, métallophone à plaques supendues.
FAYUE: «musique de la Loi».
FOQU: «ballade bouddhique».
FOU: bol à aliments percuté.
GAGAKU: (japonais) musique classique, voir YAYUE.
GE: chanson.
GONG: «*do*», la première et la fondamentale des cinq notes du sytème pentatonique *wusheng*.
GONGCHE: notation instrumentale.

GOUHAO: petit gong.
GUAN ou GUANZI: hautbois cylindrique à anche circulaire; dans l'antiquité, instrument à vent proche du CHI.
GU: tambour.
GUCHUI: «tambours et vents», voir CHUIDA.
GUQIN: cithare, voir QIN.
GUZHENG: cithare, voir ZHENG.
HAILUO: conque.
HE: «harmonie», un instrument à vent polycalame de l'antiquité; «quarte» dans le sytème des hauteurs du carillon du marquis Yi de Zeng.
HENGCHUI: «souffler horizontalement», musique militaire du type GUCHUI.
HUANG: guimbarde ou anche (*huangpian*).
HUI: point de division de la corde du *qin*.
HUJIA: «cornet des barbares», aérophone vraisemblablement à anche.
HUQIN: «instrument barbare», vièle à deux cordes.
JIANGNAN SIZHU: «soies et bambous du sud du Fleuve», genre de musique populaire d'ensemble dans la région de Shanghai.
JIANPU: «notation simplifiée» Chevé.
JIAO: corne.
JIAO: *«mi»*, la troisième des cinq notes du sytème pentatonique *wusheng*, en relation de tierce avec la fondamentale.
JINGHU: vièle à deux cordes de l'opéra de Pékin.
JINGLUO: gong à effet de glissando de l'opéra de Pékin.
JINGYUE: «musique de la capitale», musique bouddhique des temples de Pékin.
KONGHOU: harpe.
KOUQIN: nom moderne de la guimbarde, anciennement HUANG.
KUNDI: flûte traversière de l'opéra Kunqu.
LABA: trompe ou hautbois (autre nom du SUONA).
LIUQIN: luth «en forme de feuille de saule», à deux ou trois cordes et à frettes, à fond bombé, plus petit que le *pipa*.
LONGCHUI: «sonneurs aux panières», genre de musique de parade de Quanzhou, province du Fujian.
LÜLÜ: les douze sons fondamentaux partageant l'octave en douze demi-tons.
LÜLÜ PU: notation des hauteurs par inscription des noms des *lülü* correspondants.
LUN: trémolo, sur le *pipa*.
LUO: gong ou, pour utiliser la terminologie de l'orchestre occidental, «tamtam».

LUOGU: tambours et percussions métalliques.
MATOUQIN: «instrument à tête de cheval», nom chinois de la vièle mongole *morin-huur*.
MUYU: tambour de bois.
NANGUAN: «instruments à vents du sud», voir NANYIN.
NANQU: «ballades du Sud», voir NANYIN.
NANYIN: «son du Sud», genre de ballades du Fujian et de Taiwan.
NAO: dans l'antiquité, cloche; couramment, cymbales sans mamelon.
PAIBAN: claquettes, voir BAN.
PAIXIAO: flûte de Pan.
PENGLING: paire de petites cymbales en forme de clochettes, également appelées *xing* «étoile».
PIPA: luth à quatre cordes à frettes, en forme de poire, à fond bombé.
QIN: cithare à sept cordes.
QING: cloche en forme de bol, frappée avec une mailloche.
QING: phonolithe, en forme d'équerre.
QINQIN: luth à caisse hexagonale et à frettes, à fond plat.
QU: ballade.
QUPAI: timbre.
QUYI: «chantefables»; terme générique pour les contes, histoires et ballades accompagnés de musique.
RUAN: luth grave à frettes, à caisse ronde et fond plat.
SAN ou SANSHENG: jeu sur cordes à vide de la cithare *qin*.
SANQU: ballades variées.
SANXIAN: luth à trois cordes, à touche lisse.
SE: cithare à chevalets mobiles, à caisse plate et rectangulaire.
SHANG: *«ré»*, la deuxième des cinq notes du sytème pentatonique *wusheng*, en relation de seconde avec la fondamentale.
SHAO: anche double.
SHENG: orgue à bouche.
SIBAO: «quatre trésors», instrument du Fujian formé de deux paires de claves.
SIHU: vièle à quatre cordes.
SIZHU: «soie et bambou» ensemble de cordes et de vents.
SUONA: hautbois à perce tronconique et à pavillon rapporté.
TAO: suite.
TAOQU: suite.
TOU: introduction.
WEI: coda.
WEN: civil.
WU: militaire.
WUSHENG: les cinq sons *gong, shang, jiao, zhi, yu (do, ré, mi, sol, la)*.
XIANSUO: ensemble d'instruments à cordes.

XIAO: flûte verticale à encoche.
XIAO: vocalisation du souffle.
XINGYUE: «musique de marche», s'oppose à ZUOYUE «musique assise».
XIYUE: musique raffinée.
XUN: flûte globulaire (ocarina).
YANGQIN: cithare à cordes frappées par des mailloches (tympanon, cymbalum).
YANYUE: musique de banquet.
YAYUE: (japonais *Gagaku*) musique classique, s'oppose à *Suyue*, «musique vulgaire».
YAZHENG: cithare à cordes frottées avec un bâton.
YEHU: vièle à deux cordes à la caisse de résonance faite d'une demie noix de coco.
YINQING: clochette à manche.
YU: *«la»*, la cinquième des cinq notes du sytème pentatonique *wusheng*, en relation de sixte avec la fondamentale.
YU: orgue à bouche en radeau.
YU: «tigre de bois» dont le dos crênelé est raclé.
YUEQIN: luth en forme de lune, à caisse circulaire et fond plat.
YUNLUO: jeu de gongs accordés.
ZHENG: cithare à chevalets mobiles, à caisse bombée.
ZHI: «exercice», une des formes du *Nanyin*.
ZHI: *«sol»*, la quatrième des cinq notes du sytème pentatonique *wusheng*, en relation de quinte avec la fondamentale.
ZHIYIN: connaisseur.
ZHONGHE: «harmonie du milieu», genre de musique de cour.
ZHONG: cloche à battant externe
ZHU: caisse de bois, percutée par une mailloche.
ZUOYUE: «musique assise», s'oppose à XINGYUE «musique de marche».

INDEX

NOMS PROPRES

AMIOT, Joseph-Marie : 52.
BERLIOZ, Hector : 92, 172.
CLAUDEL, Paul : 55, 138, 142, 170, 177.
DEMIEVILLE, Paul : 93.
EGGEBRECHT, Hans Heinz : 185.
GRANET, Marcel : 16.
MERSENNE, Marin : 32, 181.
SCHAEFFNER, André : 75.
SCHIPPER, Kristofer : 49.
VERNE, Jules : 73.

NOMS PROPRES CHINOIS

ABING 阿炳 : 22, 172.
BAN GU 班固 : 147.
BO YA 伯牙 : 70.
CAI YONG 蔡邕 : 40, 153.
CAO ANHE 曹安和 : 22, 69, 166.
CAO ZHENG 曹正 : 157.
CHEN DINGJUN 陳鼎鈞 : 80, 166.
CHEN MUFU 陳牧夫 : 165, 166.
CHEN QIGANG 陳其鋼 : 89.
CHEN YANG 陳暘 : 108, 115, 169.
CHEN YI 陳怡 : 89.
CHEN YONGLU 陳永祿 : 167.
CHEN ZHONG 陳重 : 87, 133, 135, 154, 155.
CHENG GONGLIANG 成公亮 : 154.
DAI SHUHONG 戴樹紅 : 133, 156.
DAI XIAOLIAN 戴曉蓮 : 154.
DU MINGXIN 杜鳴心 : 89.
DU YOU 杜佑 : 108, 110.
ENNIN (japonais)圓仁然 : 42.
FENG ZICUN 馮子存 : 132.
GAO MING 高明 : 162.
GONG YI 龔一 : 154.
GUAN PINGHU 管平湖 : 22, 152, 153.
GUO WENJING 郭文景 : 89.
HSÜ TSANG-HOUEI 許常惠 : 90.
HU DENGTIAO 胡登跳 : 89.
HU TIANQUAN 胡天泉 : 22, 129.
HU ZHIHOU 胡志厚 : 22, 142.
HUA QIUPING 華秋平 : 22, 165, 166.
HUA YANJUN 華彥鈞, voir ABING.
HUAN YI 桓伊 : 137.
JI KANG 嵇康 : 11, 39, 43, 153.
JIANG KUI 姜夔 : 100.
JU SHILIN 鞠士林 : 165, 166.
LAOZI 老子 : 23, 71.
LI BO 李白 : 97.
LI FANGYUAN 李芳圓 : 166.
LI JINGWEN 李錦文 : 141.
LI LIANJUN 黎連俊 : 157.
LI MINXIONG 李民雄 : 7.
LI SHIGEN 李石根 : 60.
LI TINGSONG 李廷松 : 167.
LI XIANGTING 李祥霆 : 40, 71, 154, 155.
LIANG TSAI-PING 梁在平 : 158.
LIN SHICHENG 林石城 : 166.
LIN YOUREN 林友仁 : 7, 154.
LING LUN 伶倫 : 121.
LIU DEHAI劉德海: 162, 166.
LIU GUANYUE 劉管樂 : 22, 132.
LIU TIANHUA 劉天華 : 166, 172, 173.
LIU XU 劉昫 : 143, 169.
LIU YING 劉英 : 7.
LÜ BUWEI 呂不韋 : 121, 125.
LU CHUNLING 陸春齡 : 132.
MA SICONG 馬思聰 : 89.
MEI LANFANG 梅蘭芳 : 173.
NAN GUO 南郭 : 129.
NAN ZHUO 南卓 : 104.
NIU LONGFEI 牛龍菲 : 170.
OUYANG XIU 歐陽修 : 153.
PENG JIAJI 彭家驥 : 154.
PENG QINGSHOU 彭慶壽 : 153, 154.
PU XUEZHAI 溥雪齋 : 153.
QU XIAOSONG 瞿小松 : 89.
REN QINGYI 任清芝 : 157.
REN TONGYANG 任同祥 : 139.
RONG ZHAI 榮齋 : 69.
RUAN JI 阮籍 : 12, 153.
SHEN GUA 沈括 : 63, 169.
SIMA XIANGRU 司馬相如 : 153.
SU SHI 蘇軾 : 153.
SU WENXIAN 蘇文賢 : 158.
SUN DENG 孫登 : 153.
SUN WENYAN 孫文妍 : 57.
SUN YUDE 孫裕德 : 133, 155, 157, 167.

TAIZONG 太宗 : 153.
TAN DUN 譚盾 : 89.
TAN WEIYU 譚謂裕 : 7.
TANABE HISAO (japonais) 田辺尚雄 : 185.
TAO HONGJING 陶弘景 : 153.
TAO YUANMING 陶淵明 : 153.
TSAI HSIAO-YÜEH 蔡小月 : 62.
WANG DIANYU 王殿玉 : 156, 157.
WANG GUOTONG 王國潼 : 172.
WANG JUNXI 王君錫 : 166.
WANG WEI 王維 : 153.
WANG XINGWU 王省吾 : 157.
WANG YUTING 王昱庭 : 166, 167.
WANG ZHAOJUN 王昭君 : 153.
WEI HANJIN 魏漢津 : 117.
WEI ZHONGLE 衛仲樂 : 154, 167.
WU JINGLÜE 吳景略 : 70, 71, 154.
WU WENGUANG 吳文光 : 154.
XIAO YOUMEI 蕭友梅 : 89.
XIE LIN 謝林 : 151.
XU KUANGHUA 徐匡華 : 154.
XU QI 徐琪 : 22, 152.
XU SHUYA 許舒亞 : 89.
XU YI 徐儀 : 89.
XU YUNBAI 徐元白 : 154.
XU ZHAOMING 徐超銘 : 7, 129.
XUANZANG 玄奘 : 42.
YAN HAIDENG 閻海登 : 129.
YANG LUN 楊倫 : 151.
YANG TINGGUO 楊廷果 : 165.
YANG YINLIU 楊蔭瀏 : 22, 53, 80, 166, 185.
YAO BINGYAN 姚炳炎 : 154.
YE XIAOGANG 葉小鋼 : 89.
YI DE ZENG 曾侯乙 : 36, 118, 120, 128, 136, 149.
YIHAI 義海 : 153.
YIJING 義淨 : 42.
YIN ERWEN 殷二文 : 141.
YU XUNFA 俞遜發 : 132.
YUAN JUNZHE 袁君哲 : 151.
ZENG ZHIMIN 曾志忞 : 89.
ZEQUAN 則全 : 153.
ZHA FUXI 查阜西 : 40, 151, 153, 154.
ZHAN YONGMING 詹永明 : 152.
ZHANG CI 章詞 : 70.
ZHANG HE 張鶴 : 152.
ZHANG MIANHE 莊通和 : 80.
ZHANG QIANYI 張千一 : 89.
ZHANG WEILIANG 張維良 : 132.
ZHANG WEIZHAO 張為沼 : 157.
ZHANG ZIQIAN 張子謙 : 154.
ZHAO CHUNFENG 趙春峰 : 139.
ZHAO CHUNTING 趙春庭 : 139.
ZHAO DEBI 趙德璧 : 69.
ZHAO SONGTING 趙松庭 : 132.
ZHAO YANSU 趙彥肅 : 100.
ZHAO YUZHAI 趙玉齋 : 157.
ZHENG RUZHONG 鄭汝中 : 144, 150.
ZHONG ZIQI 鍾子期 : 70.
ZHOU LONG 周龍 : 89.
ZHOU XIANZHU 周顯祖 : 155.
ZHU QUAN 朱權 : 151.
ZHU WENJI 朱文濟 153.
ZHU ZAIYU 朱載堉 : 22, 30, 41, 53, 100, 125, 134.
ZHUANG NAIHE 莊乃和 : 80.

OUVRAGES

BAISHI DAOREN GEQU 白石道人歌曲 : 100.
CHUGOKU [NO] ONGAKU SHI (japonais) 中國の音楽史 : 178.
DAOZANG 道藏 : 42, 49, 98.
ERYA 爾雅 : 14, 104.
FAN WANG AN YUE TU 番王按樂图 : 169.
FENG YA SHI-ER SHI PU 風雅十二詩譜 : 100.
GUANGYA 廣雅 : 14, 104.
GUOYU 國語 : 125.
HAKUGA NO FUEFU (japonais) 博雅笛譜 : 137.
HAN WUDI NEI ZHUAN 漢武帝内傳 : 114.
HANSHU 漢書 : 147.
HUAINANZI 淮南子 : 91, 122.
JIEGU LU 羯鼓録 : 104.
JIN PING MEI 金瓶梅 : 43.
JIU TANG SHU 舊唐書 : 143, 168.
LIJI 禮記 : 53, 104, 149.
LIJING JI XIWEN 荔鏡記戲文 : 63.
LÜ SHI CHUNQIU 吕氏春秋 : 125.
LÜLÜ ZHENGYI 律吕正義 : 53, 117.
LÜXUE XINSHUO 律學新説 : 41.
MENGQI BITAN 夢溪筆談 : 63, 169.

MOZI 墨子 : 158.
NANBEIPAI SHISAN TAO DAQU PIPA XIN PU 南北派十三套大曲琵琶新譜 : 166.
PIPA JI 琵琶記 : 162.
QIN XUE RUMEN 琴學入門 : 152.
QINCAO 琴操 : 39.
QINFU 琴賦 : 39, 147.
QINXIAO HE PU 琴簫合譜 : 155.
SHAN HAI JING 山海經 : 42.
SHENG WU AILE LUN 聲無哀樂論 : 41.
SHENQI MI PU 神奇秘譜 : 151.
SHIJING 詩經 : 14, 80, 97, 100, 134, 135, 149.
SHIJING YUEPU 詩經樂譜 : 100.
SHUIHU ZHUAN 水湖轉 : 44.
SHUOWEN JIEZI 說文解字 : 164.
SUISHU 隋書 : 108, 115.
TAIGU YI YIN 太古遺音 : 151.
TAIPING JING 太平經 : 50.
TAIPING YULAN 太平御覽 : 14, 104.
TONGDIAN 通典 : 108, 110.
WENMIAO DINGJI PU 文廟丁祭譜 : 54.
WUZHI ZHAI QINPU 五知斋琴譜 : 22, 152.
XIANSUO BEIKAO 弦索備考 : 30, 69, 81, 156.
XIANSUO SHISAN TAO 弦索十三套 : 69, 168.
XIANXU YOUYIN PIPA PU 閒敘幽音琵琶譜 : 166.
XIN XI GUYUE TU 信西古樂圖 : 115.
XIANG YIN SHI YUEPU 鄉飲詩樂譜 : 100.
YAYIN JI 雅音集 : 166.
YAYUE JI 雅樂集 : 80.
YILI 儀禮 : 53.
YUANSHI. LIYUE ZHI 元史· 禮樂志 : 114, 169.
YUE LÜ QUANSHU 樂律全書 : 41.
YUEJI 樂記 : 14.
YUELING 月令 : 104.
YUESHU 樂書 : 108, 115, 169.
ZHONGGUO YAYUE JI 中國雅樂集 : 80.
ZHOULI 周禮 : 16, 53, 104.
ZHOUYU XIA 周語下 : 125.

GENRES

BANTOU QU 板頭曲 : 68.
CAICHA GE 采茶歌 : 72.
CHUANJU 川劇 : 57.
CHUIDA 吹打 : 46, 60, 92, 131, 135.
DADA 达达 : 68, 175.
DADIAO QUZI BANTOU 大調曲子板頭 : 157.
DAGU SHU 大鼓書 : 167.
FANBU HEZOU 番部合奏 : 68.
GAGAKU (japonais) 雅楽 : 27, 80, 142, 170, 178.
GAOQIANG 高腔 : 61.
GUCHUI 鼓吹 : 46, 60, 131, 138, 143, 178.
GUOCHAO YUE 國朝樂 : 50.
GUOYUE 國樂 : 22, 58, 80, 125.
GUYUE 鼓樂 : 58, 128.
HUQIN 胡琴 : 61.
JIANGNAN SIZHU 江南絲竹 : 23, 45, 78, 79, 108, 128, 132, 155, 167, 171.
JINGYUE 京樂 : 114, 127.
KOMAGAKU (japonais) 高麗楽 : 178.
KUNJU 昆劇 : 75.
KUNQU 昆曲 : 22, 61, 75, 81, 97, 128, 131.
LONGCHUI 龍吹 : 58.
LUOGU 鑼鼓 : 58, 60, 92, 101, 102, 138.
MINGE 民歌 : 15.
NANGUAN 南管, voir NANYIN.
NANXI 南戲 : 63.
NANYIN 南音 : 28, 35, 61, 62, 97, 106, 127, 133, 138, 162, 165, 171.
NUO 儺 : 175.
NÜYUE 女樂 : 46.
PINGDIAO 平調 : 170.
PINGTAN 評彈 : 167.
QINSHU 琴書 : 157.
QUYI 曲藝 : 15.
SHANGE 山歌 : 72.
SHIFAN 十番 : 58.
SHIFAN LUOGU 十番鑼鼓 : 28, 45, 143, 167.
SI YI 四夷 : 46.
SIZHU 絲竹 : 46, 92, 131, 132, 160.
TOGAKU (japonais) 唐楽 : 115.
XI'AN GUYUE 西安鼓樂 : 45, 60.
XIANGHE GE 相和歌 : 155.
XIANSUO 弦索 : 46, 68, 81, 92, 101, 168, 171, 175.
XILIANG YUE 西涼樂 : 115.
XIQU 戲曲 : 15.
YANYUE 燕(宴)樂 : 115, 178.

YAYUE 雅樂 : 46, 80, 160.
ZHEDONG LUOGU 浙東鑼鼓 : 45, 143, 171.
ZHONGHE 中和 : 51.
ZHONGHE SHAOYUE 中和韶樂 : 52.
ZHONGZHOU GU DIAO 中州古調 : 158.

INSTRUMENTS

AIZI 嗳仔 : 65, 138.
AO 璈 : 114.
BAN 板 : 79.
BANGDI 梆笛 : 131.
BANGU 板鼓 : 83, 102.
BANGZI 梆子 : 105.
BANHU 板胡 : 170, 171.
BEI 貝 : 143.
BIANGU 扁鼓 : 65.
BIANQING 編磬 : 52, 117, 118.
BIANZHONG 編鐘 : 52, 116.
BILI 觱篥 : 136, 142.
BO 鈸 : 108.
BOFU 搏拊 : 30, 52, 104.
BOZHONG 鎛鐘 : 52.
CHANGJIAN 長尖 : 153.
CHARJI 扠兒機 : 68.
CHI 篪 : 52, 134, 135.
CHIBA 尺八 : 133,
CHUNBAO 春寶 : 30.
CHUNDU 春牘 : 95.
DANG 鐺 : 56.
DANGZI 鐺子 : 110.
DANPIGU 單皮鼓 : 60, 102.
DI 篴 : 52, 136.
DIANZI QIN 電子琴 : 149.
DIZI 笛子 : 21, 68, 79, 83, 84, 85, 106, 128, 130, 132, 137, 155, 172, 184.
DONGXIAO 洞簫 : 21, 79, 83, 170.
ERHU 二胡 : 22, 79, 83, 170.
ERXIAN 二弦 : 65, 66, 171.
FALUO 法螺 : 143.
FANBEI 梵貝 : 143.
FANBU 番部 : 69.
FANGSHENG 方笙 : 128.
FANGXIANG 方響 : 115.
FENGU 鼜鼓 : 104.
GANGGU 缸鼓 : 102.
GANGQIN 鋼琴 : 149.
GAOGU 鼛鼓 : 104.
GOUJIAN 拘叫 : 65.
GU 鼓 : 56.
GUAN 管 : 51, 136.
GUANZI 管子 : 22, 59, 68, 106, 140, 174.
GULUO 古鑼 : 110.
GUQIN 古琴 : voir QIN.
HAIDI 海笛 : 140.
HAILUO 海螺 : 143.
HAOTONG 號筒 : 143.
HUJIA 胡笳 : 42.
HULUSI 葫蘆絲 : 138.
HUOBUSI 火不思 : 68, 169.
HUQIN 胡琴 : 30, 69, 149, 170.
JIANGU 建鼓 : 52.
JIAO 叫 : 143.
JIEGU 羯鼓 : 104.
JINGHU 京胡 : 170.
JINGLUO 京鑼 : 109.
JINGU 晉鼓 : 104.
KOKYU (japonais) 胡弓 : 179.
KONGHOU 箜篌 : 161.
KOUQIN 口琴 : 125, 149, 183.
KUNDI 昆笛 : 131.
LABA SUONA 喇叭嗩吶 : 140.
LEIGU 雷鼓 : 104.
LINGGU 靈鼓 : 104.
LIUQIN 柳琴 : 162.
LONGDI 龍笛 : 137.
LUGU 路鼓 : 104.
LUO 鑼 : 109.
MANG 鋩 : 109.
MAWEI HUQIN 馬尾胡琴 : 169.
MEIHUA 梅華 : 140.
MUYU 木魚 : 55, 65, 95, 106.
NAN BANGZI 南梆子 : 106.
NANHU 南胡 : 170.
NAO 鐃 : 56, 108.
OTEKI (japonais) 横笛 : 183.
PAIBAN 拍板 : 65, 68, 82, 105.
PAIGU 排鼓 : 79.
PAIXIAO 排簫 : 52, 136.
PANG 梆 : 106.
PENGLING 碰鈴 : 84, 107, 108.
PIGU 鼙鼓 : 104.
PINXIAO 品簫 : 65, 136.
PIPA 琵琶 : 22, 24, 29, 30, 32, 45, 47, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 79, 81, 83, 86, 101, 158, 161, 162, 168, 172, 174.

QIGU 鼉鼓 : 104.
QIN 琴 : 22, 26, 29, 30, 35, 36, 37, 40, 46, 52, 61, 67, 68, 70, 82, 101, 124, 129, 133, 135, 137, 144, 149, 156, 158, 172, 186.
QIN (avec clé de bambou) 笒 : 169.
QING 磬 : 55, 56, 95, 107, 115.
QINQIN 秦琴 : 79, 83, 86, 162.
RUAN 阮 : 162.
SAENG'HWANG (coréen) 笙簧 : 178.
SANXIAN 三弦 : 65, 66, 68, 69, 74, 79, 83, 86, 139, 179.
SE 瑟 : 30, 52, 144, 149, 158.
SHAKUHACHI (japonais) 尺八 : 46, 133.
SHALUO 沙鑼 : 10.
SHENG 笙 : 52, 68, 79, 83, 86, 127, 128, 138, 181, 182, 183.
SHENGHUANG 笙簧 : 125.
SHENGSHENG 聲聲 : 65.
SHI 鐸 : 65 (lire DUO).
SHI MIAN LUO 十面鑼 : 114.
SHOULUO 手鑼 : 109.
SHUANGLING 雙鈴 : 65.
SHUANGXIAN 雙弦 : 167.
SHUGU 書鼓 : 102.
SIBAO 四寶 : 65, 106.
SIHU 四胡 : 170, 171.
SUERNAI 蘇爾奈 : 140.
SUONA 嗩吶 : 57, 59, 87, 106, 128, 137, 138, 174.
TANGGU 堂鼓 : 60, 102.
TANSO (coréen) 洞簫 : 178.
TAOGU 鼗鼓 : 104.
TEQING 特磬 : 52.
TIQIN 提琴 : 68.
TONGBO 銅鈸 : 107, 108.
TONGQIN 銅琴 : 160.
TOUGUAN 頭管 : 138.
TURWEISE 兔兒味瑟 : 68.
WO KONGHOU 卧箜篌 : 161.
XIANGZHAN 響盞 : 65.
XIANZI 弦子 : 30, 69, 168.
XIAO 簫 : 52, 68, 79, 83, 132, 134, 136, 137, 155.
XING 星 : 108.
XINGZI 星子 : 47.
XUANGU 縣鼓 : 104.
XUN 塤 : 52, 134, 135.
YAN 言 : 134, 136.
YANGQIN 洋琴 : 22, 61, 74, 79, 83, 86, 144, 160, 173.
YANGQIN (de Yangzhou) 揚琴 : 160.
YAZHENG 軋箏 : 144, 169.
YEHU 椰胡 : 68, 170, 171.
YINGGU 應鼓 : 104.
YINQING 引磬 : 56.
YU (tigre) 敔 : 52.
YU (orgue à bouche) 竽 : 128, 129, 159.
YUDI 玉笛 : 137.
YUE 籥 : 52, 122, 134.
YUEQIN 月琴 : 162.
YUEXIAN 月弦 : 68.
YUN'AO 雲璈 : 114.
YUNLUO 雲鑼 : 51, 68, 112, 114, 115.
ZHENG 箏 : 22, 30, 67, 68, 69, 73, 87, 144, 156, 162, 169.
ZHIGU 植鼓 : 104.
ZHU 柷 : 52, 144, 160.
ZHUXIAN 竹弦 : 68.
ZUGU 足鼓 : 104.

AIRS

BABAN 八板 : 81, 82.
CHUN JIANG HUAYUE YE 春江花月夜 : 81.
FAN WANG GONG 凡忘工 : 82.
FAN WANG GONG 梵王宮 : 82.
HUANLE GE 歡樂歌 : 81, 84.
LIU YE JIN 柳叶錦 : 141.
LIU YE QING 柳叶青 : 141.
LIUBAN 六板 : 81.
LIUSHUI 流水 : 153.
MAN HUA SAN LIU 慢花三六 : 82.
MAN LIUBAN 慢六板 : 81.
MEIHUA SAN NONG 梅花三弄 : 82, 137.
PU'AN ZHOU 普庵咒 : 81,152.
QIAO 橋 : 84.
QING TIAN TAO 清天套 : 141.
QINGSHEN HUANYUE 清神歡樂 : 52.
SAN LIU 三六 : 81, 84.
SI HE RU YI 四合如意 : 81, 84.
XING DAO CHANG 行道章 : 141.
XINGJIE 行街 : 81, 84.
YI GU REN 憶故人 : 152.
YINGSHEN 迎神 : 54.
YINZHONG NIAO 陰中鳥 : 141.
YUN QING 雲慶 : 81, 84.
ZHONGHUA LIUBAN 中花六板 : 81, 84.

TERMES

AN 按 : 144.
BA DAQU 八大曲 : 81.
BAIYUN GUAN 白雲觀 : 46.
BAN 板 : 105.
BAYIN 八音 : 52, 79, 91.
BEISI GUAN 倍思管 : 64.
BIAN 變 : 121.
CENG 曾 : 120.
CHAN 禪 : 46.
CHEZI DIAO 尺字調 : 32.
CU 粗 : 45.
DACHENG (ou DASHENG) 大晟 : 117.
DAPU 打譜 : 152.
DAQU 大曲 : 166, 174.
DI 地 : 14.
DIAOSHI 調式 : 32, 33.
DIMO 笛膜 : 130.
DISE 笛色 : 131.
DONG 動 : 12.
DONGGUAN 洞管 : 65.
DUNHUANG 敦煌 : 27, 110, 115, 136, 142, 150, 156, 158, 164, 168, 174.
FAN 泛 : 144, 164.
FANBAI 梵唄 : 55, 94, 96.
FAQI 法器 : 108.
FOU 缶 : 95.
FU 賴 : 120.
FU (poème) 賦 : 94.
FU (talisman) 符 : 99.
GANYING 感應 : 12.
GAOGONG 高功 : 102.
GETAN 歌壇 : 80.
GONG (artisan) 工 : 16.
GONG (arc) 弓 : 169.
GONGCHE 工尺 : 12, 30, 32, 35, 60, 80, 82, 101, 105, 112, 131, 137, 165, 180.
GU 鼓 : 120.
GUA YA CHI DAI 瓜丫痴呆 : 76.
GUANMEN 管門 : 64.
GUITING 鬼亭 : 104.
GUNMEN 滾門 : 64.
GUOYUE HUI 國樂會 : 80.
GUOYUE YANZOU SHE 國樂演奏社 : 167.
HAICHAO 海潮 : 55, 94.
HANXUE 漢學 : 18.
HE 和 : 60, 121, 133, 155.
HENGCHUI 橫吹 : 136.
HEZOU 合奏 : 156.
HONGMU 紅木 : 140.
HU 胡 : 170.
HUANGPIAN 簧片 : 125.
HUI 徽 : 147.
HULU 葫蘆 : 170.
HUO 和 : 60.
HUXIN TING 湖心亭 : 82.
JI 伎 : 70, 73.
JIA 家 : 77, 165.
JIANGNAN 江南 : 22.
JIANPU 簡譜 : 30, 80.
JIAO JI CHOU MEN 焦急愁悶 : 76.
JIAWU 甲午 : 70.
JIN 紧 : 65.
JIN YU QIN SHE 今虞琴社 : 134.
JINGSHE 靜舍 : 94.
JINGSHI 靜室 : 94.
JIRANG 擊壤 : 95.
KAN 看 : 94.
KUAIBAN 快板 : 24, 105.
KUAISHU 板書 : 94.
LE 樂 : 50.
LIANHUA BIANDIAO 蓮花變調 : 35.
LIAOPAI 寮拍 : 64.
LIUPAI 流派 : 152.
LIUSHUIBAN 流水板 : 152.
LIYI 禮儀 : 14.
LONGCHUAN 龍船 : 114.
LÜLÜ 律吕 : 31, 34, 36, 40, 100, 112, 116, 121, 125.
LUN 輪 : 164.
MANBAN 慢板 : 24, 105.
MANTOU 慢頭 : 64.
MANWEI 慢尾 : 64.
MEIHUA 梅花 : 167.
MIAOHUI 庙會 : 74.
MINNAN 閩南 : 62.
MO 默 : 76.
NEITING 内庭 : 51.
NIAN 念 : 94.
NONGPAI 壘拍 : 65.
NÜ 女 : 73.
PAI 拍 : 105.
PAIZI 牌子 : 77.
PAO 匏 : 170.

PAOTONG 泡桐 : 146.
PINGUAN 品管 : 65.
PU 譜 : 62.
PUTONGHUA 普通話 : 97.
QI (talisman) 器 : 14.
QI (souffle) 氣 : 122.
QIGONG 氣功 : 71, 155, 187.
QILIAO 七寮 : 64.
QIN QI SHU HUA 琴棋書畫 : 144.
QING 情 : 12.
QINGMING 清明 : 46.
QINGSHE 清舍 : 94.
QINGYUE 清樂 : 51.
QINHUI 琴會 : 154.
QU 曲 : 62.
QUPAI 曲牌 : 24, 59, 76, 81.
RANG 壤 : 95.
REN 人 : 14.
SAN 散 : 144.
SANBAN 散板 : 24, 64, 105.
SANFENSUNYI 三分損益 : 125.
SANLIAO 三寮 : 64.
SANQU 散曲 : 62.
SHANG SIGUAN 上四管 : 65.
SHANGZI DIAO 上字調 : 32.
SHAO 韶 : 121.
SHEJI 社稷 : 104.
SHENSI 神祀 : 104.
SIKONG GUAN 四空管 : 64.
SIZHU 絲竹 : 60.
SUI 隧 : 119.
TAIYIN XI SHENG 太音希聲 : 71.
TAO 套 : 62, 76.
TAOQU 套曲 : 59.
TAOSHU 套數 : 77.
TI 体 : 12.
TIAN 天 : 14.
TOU 頭 : 78.
WA 瓦 : 95.
WAICHAO 外朝 : 51.
WEI 尾 : 78.
WEISHENG 尾聲 : 23.
WEN 文 : 14, 45.
WENBAN 文板 : 166.
WENMIAO 文廟 : 50, 82.
WENMING YAJI CHAGUAN 文明雅集茶館 : 80.
WENQU 文曲 : 86.
WU 武 : 45.
WUBAN 武板 : 166.
WUKONG GUAN 五空管 : 64.
WUKONG SIYI GUAN 五空四義管 : 64.
WUSHENG 五聲 : 35, 36, 124.
WUTAI SHAN 五台山 : 28, 58, 112, 141.
WUTONG 梧桐 : 146.
XI 細 : 45.
XI NU AI LE 喜怒哀樂 : 76.
XIA SIGUAN 下四管 : 65.
XIAO 嘯 : 155.
XIAO QU 小曲 : 81.
XING 性 : 12.
XINGYUE 行樂 : 45, 114.
XIONG 雄 : 121.
XUE 學 : 14.
XUEHU 血湖 : 48.
YA 雅 : 80.
YAN 眼 : 105.
YANKOU 焰口 : 56.
YINYUE JIANGXI HUI 音樂講習會 : 89.
YONG 用 : 12.
YONGLE GONG 永樂宮 : 114.
YOU 遊 : 187.
YUE 樂 : 14, 50, 187.
YUEFU 樂府 : 16, 17, 186.
YUEQI 樂器 : 14, 52.
YUEZHI 樂志 : 38.
YULE 娛樂 : 187.
YUYUAN 豫園 : 82.
ZABAN 雜板 : 166.
ZAQU 雜曲 : 166.
ZHE 折 : 77.
ZHENGGONG DIAO 正宮調 : 32.
ZHI 指 : 62.
ZHIHUA SI 智化寺 : 128.
ZHIYIN 知音 : 17, 70, 88.
ZHONGBAN 中板 : 24.
ZHONGGUO YAYUE XUEHUI 中國雅樂協會 : 86.
ZHONGHE 中和 : 54.
ZI 梓 : 145.
ZIRAN 自然 : 98.
ZUO 做 : 76, 165.
ZUOYUE 坐樂 : 45, 114.

Calligraphie: Fang Ling 方玲 .

TABLE DES MATIERES

Introduction 7

1. Le cadre 11
L'omniprésence d'une culture officielle 11
Une esthétique du son 12
Des traditions vivantes 13
La place de la musique dans la société chinoise 14
Le musicien dans la société traditionnelle 16
Le musicien dans la société actuelle 17
La musique dans les études chinoises 18
Les catégories 19
L'espace 19
Le temps 22
Les sources 24
Objets et images 25
Textes 28

2. Les genres 45
Musiques liturgiques 46
Le rituel taoïste 46
Les sacrifices impériaux 50
La musique bouddhique 54
Musiques paraliturgiques 56
Vents et percussions 58
Cordes et bois 60
Cordes 67
La cithare des lettrés 70
Musiques profanes 72

La chanson populaire 72
Les entraîneuses 73
Les chantefables 73
L'opéra 74
Les musiques d'agrément 78
La musique de concert 88
La composition 88

3. Les instruments 91
Classifications 91
La voix 92
Une malentendue 92
La poésie chantée 93
Parler, lire, réciter, psalmodier, chanter 94
Ton et mélodie 95
Rime, timbre et prononciation 96
Mélismes et syllabisme 98
Le naturel 99
Les partitions 100
Les percussions 101
Le tambour du chaman 102
Les claquettes et le rythme 105
Les claves 105
Les tambours de bois 106
Le bol du mendiant 107
Les cymbales du novice 107
Le gong 109
Le tambour de bronze 110
Les carillons 111
Le jeu de gongs *yunluo* 112
Un prédécesseur, le métallophone à plaques *fangxiang* 115
Une transmission souterraine, le carillon de seize cloches 116
Un ancêtre, le carillon de pierres *bianqing* 117
Un ancêtre mythique, le carillon de cloches *bianzhong* 118
Les tuyaux accordés 121
L'orgue à bouche 125
Les flûtes 129
La flûte traversière *dizi* 130
La flûte verticale *xiao* 132
La flûte verticale *dongxiao* 133

Les flûtes historiques et légendaires 134
Les partitions 137
Les hautbois 137
Le *suona* 138
Le *guanzi* 140
Les embouchures 142
Les trompes 142
La conque 143
Les cithares 143
La cithare *qin* 144
La cithare *zheng* 156
La cithare *yangqin* 160
La harpe *konghou* 161
Les luths 162
Le luth *pipa* 162
Le luth à trois cordes *sanxian* 167
Les vièles 168
L'origine double de l'archet 168
Les différents types de vièles 170
Le répertoire solo de la vièle *erhu* 172
Les instruments et les musiques des minorités 174

4. Les influences chinoises hors de Chine 177
L'Extrême-Orient 177
Corée 178
Japon 178
Vietnam 179
L'Occident 180
L'anche libre 180
La flûte traversière 183

Conclusion 185
A propos d'une histoire de la musique chinoise 185
Un jeu sans fin 186

Bibliographie 189

Discographie 195

Lieux 197

Glossaire 199

Index 205

hine recèle une des musiques les plus riches du monde, à la fois
te et traditionnelle, proche et totalement autre.

s que ses artistes commencent à se faire connaître en Europe, et
chaque année apporte son lot de concerts, de disques et d'en e-
ements, il était urgent de dresser l'état des connaissances en
ère de musique chinoise.

delà la musicologie, l'ethnologie ou la sinologie, cet ouvrage veut
t tout fournir des repères au mélomane, à l'auditeur, au voyageur
eux. Après un parcours des genres et des traditions, chaque
ument est abordé en liaison avec ses modes de jeu, ses styles
iculiers, ses origines et ses variantes.

icien lui-même, l'auteur nous restitue l'image d'une musique
inale, profonde et sensible, riche et techniques et à l'esthétique
née, au cœur de laquelle compositeurs et interprètes occupent une
e prépondérante.

ien élève du conservatoire de Shangai, François Picard a soutenu
doctorat de musicologie sous la direction d'Iannis Xenakis. Il colla-
e à des émissions à France-Culture et réalise des enregistrements
r l'UNESCO.

Couverture: Manuscrit de chant avec notation *gongche*,
début du xx[e] siècle (Musée Kwok-On)

FRANÇOIS PICARD LA MUSIQUE CHINOISE

B.M. VILLE DE METZ
780
951